中國古代物質文化史

开明出版社

中國古代物質文化史

绘画

墓室壁画（汉）

刘婕 李小旋 邵菁菁 著



开明出版社

图书在版编目（C I P）数据

中国古代物质文化史．绘画．墓室壁画．汉 / 刘婕，
李小旋，邵菁菁著．-- 北京：开明出版社，2017.3
ISBN 978-7-5131-3208-4
Ⅰ．①中… Ⅱ．①刘…②李…③邵… Ⅲ．①物质文
化-文化史-中国-古代②墓室壁画 - 中国 - 汉代 Ⅳ．
① K220.3 ② K879.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 069489 号

出 版 人：陈滨滨

责任编辑：柴　星　　支　颖
美术编辑：周怡君
装帧设计：羽人·高伟

出　版：开明出版社（北京市海淀区西三环北路 25 号青政大厦 6 层）
印　制：北京华联印刷有限公司
开　本：889×1194　1/16
印　张：18.5
字　数：350 千
版　次：2017 年 6 月 北京第 1 版
印　次：2017 年 6 月 北京第 1 次印刷
定　价：150.00 元

编委会

项目编辑组

出版说明

在人类历史长河中，我们的民族创造出光辉灿烂的中华文明，虽历经坎坷而连绵不绝，成为我们这个星球上唯一从远古走来，中途不曾断裂的最完整的一脉文化体系，留下了博大丰厚的文化遗产，对人类文明进步作出了独特而巨大的贡献。完整而丰富的地上、地下物质文化遗存就是中华文明传承与发展的最好佐证。然而遗憾的是，到目前为止，尽管我们的物质遗存如此丰赡，却没有一部全面系统基于实体的物质资料而构建和叙写的中国古代文化史。我们这个出版项目的主旨，就是尝试弥补这个巨大缺憾和学术空白。

以往我们看到的中国历史著作，大都是基于传统文献资料，来进行政治、经济、军事、文化等各个领域的书写和诠释。当我们开始有意识地利用考古资料、地上文物遗存资料，并借助人类学、民族学、社会学等研究方法和手段来观察历史时，我们的研究空间和视域顿时更加广阔，某些隐藏至深的信息得以深入发掘，原有的历史认识进一步丰富而立体。这是因为历史本身的复杂性，决定了我们发掘历史信息的方法和途径也应该是多方面的。而随着近几十年考古发掘工作的不断推进，地下考古发现越来越丰富，地上文物遗存越来越受关注，同时学界的相关研究也越来越多，这些地下、地上文物遗存所展示给我们的信息就越来越系统，这些信息所构成的历史文化空间就越来越恢宏。最终使得我们不仅有必要而且也有可能不再拘泥于传统的历史记述与研究的路数，另辟蹊径，书写一部基于物质的中国古代文化史，即首先立足于地下、地上文物遗存，同时充分参考文献资料来诠释这些文物遗存的文化内涵与外延而构建的中国古代物质文化史。

这样的一部中国古代物质文化史，必然是一部能够让我们从物质实体出发来认识博大精深的中国古代文化的历史，一部广阔而深邃、客观而生动、系统而完整的历史，既能反映政治、经济、军事、文化、法制、科技、社会各方面情况，又能反映人们的生产、生活、信仰以及思想观念、审美理念、价值取向、生活情趣等。从中我们可以感受到历史发展的脉搏，探索历史最生动的层面，还原历史本来面貌。

从某种意义上来说，编纂这样一部系统科学的物质文化史不但势在必行，而且极具创新价值、学术价值和开拓意义。这样的工作，对于彰显中华民族的伟大创造力、诠释中华民族优秀的历史文化、使我们更好地认识源远流长的中华文明有着极为重要的意义。同时这种注重物质的客观性和系统关联性的学术视角，也必然会在学术领域产生积极的影响，对于推动历史学、人类学、考古学等学科的深入研究具有积极意义。此外，我们也希望这部书能够进一步唤起我们珍视历史、热爱文物、保护文物的意识。一个爱护文物、爱护历史文化遗产、尊重

历史的民族，才是一个有未来的民族。

我们的中国古代物质文化史项目从策划到最终立项经过了数年时间的酝酿，从立项到陆续开始出版又经历了数年。我们计划全套书共出70卷，除索引卷外，分为通史和专题两个系列，以纵、横的脉络建立历史时空坐标。纵的是通史系列，分为史前、商周、秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋元明清六个阶段，按中国历史的时间顺序，遵循物质文化变化节奏和规律，在历史大背景下宏观阐述中国古代物质文化史的发展进程，使读者对文化遗存在中国历史洪流中有个整体、全局性的把握。横的是专题系列，按照材质、用途和功能、艺术表现形式等的不同分为石器、陶器、瓷器、玉器、青铜、金银器、漆器、兵器、乐器、家具、纺织、货币、天文历法、水利、建筑、墓葬、雕塑、绘画、书法篆刻等类。内容丰富的类别再做进一步的细致分类，并分册出版，如绘画类包括壁画（寺观壁画、墓室壁画、石窟寺壁画）、卷轴画等；雕塑类包括石窟寺雕塑、墓葬雕塑和其他雕塑等。各专题或以时间为轴或以类别为序，展现各个物质形态继承与发展、沿袭与嬗变的过程，通过点线面结合，揭示物质遗存所特有的发展曲线和深层次的历史内涵。每卷随文附图200幅左右，以体现内容和版面的活泼生动，强调实证效果，增强视觉感知及可读性。对于某些卷册，如龟兹、敦煌等，由于涉及大量译名，还会附加名词索引。

经过编委、各位作者和编辑人员的共同努力，如今这套书终于要依次与读者见面。个中滋味，甘苦各半。回顾起来，我们不得不说，这样大规模高难度的项目，在当今要集合如此众多的专家学者，进行如此大量的资料、图片的收集与整理工作，其难度远超我们的预期；尤其是若没有足够的资金支持，仅凭一家出版社的力量，几乎是不可能开展也不可能完成的。对此，国家出版基金会给我们提供了最大限度的支持，不仅是资金方面，还有精神方面，使得我们有决心、有信心也有力量把这个项目逐步完成。也正因为这样，这套书才能有幸与读者见面。在此，我们对国家出版基金会表示由衷的感谢。此外，参与主编策划和书稿撰写的各位专家、学者也付出了异常艰辛的努力，他们每个人本身的工作都很忙，可为了这套书的构思策划，为了每一卷书稿的高质量完成，还是付出了大量的时间和精力，做了最严谨而细致的工作，在此也对他们表示诚挚的谢意。

项目编辑组

总序：中国历史和文化的物质表征

《中国古代物质文化史》经过参与该书策划、撰写和编辑的诸多学者的共同努力，现在终于问世了。这个总序本来应该由项目的主编、前国家文物局局长、北京大学兼职教授张文彬先生来写，以阐述项目成果即本套书的编写宗旨、设计体例、内容特点，并介绍每分卷的写作情况等。由于张文彬先生在主持项目过程中遇身体不适，我这个后来被指定的执行主编只有勉为其难，代张文彬先生撰写这个《中国古代物质文化史》的总序了。鉴于这套书的编写宗旨、内容特点及框架体例等在出版说明中已有介绍，每分卷的写作情况在每本书的后记中也多有述及，无须我在这里重复。下面，我拟从中国物质文化史的概念定义、发展历程、专项分类三个方面，谈谈自己对中国古代物质文化史以及编写这套书的粗浅认识。

一、中国物质文化史的含义

人们通常这样认为，"物质文化，是指为了满足人类生存和发展需要所创造的物质产品及其所表现的文化"。物质文化既然是文化的一种呈现形态，那么，与"物质文化"相对应的另一种文化呈现形态就应是"非物质文化"，它们之间的关系是怎样的呢？要弄清这个问题，还需要从"文化"这个最基本的概念说起。

关于文化的定义很多，二十世纪五十年代有人作过统计，据说那时就有164种之多。文化人类学的鼻祖英国学者爱德华·伯内特·泰勒（Edward Burnett Tylor，1832—1917）是第一个从学术的角度对文化进行定义的学者。他认为，文化是复杂的整体，它包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗，以及其他作为社会成员所习得的任何才能与习惯的综合体，是人类为使自已适应其环境和改善其生活方式的努力的总成绩[1]。泰勒关于"文化"的定义，尽管还存在不全面等问题（如泰勒没有提及需要后天习得的文化要素"语言"），却已给后人奠定了很好的解释基础，以后的学者又不断有补充和发展。英国功能主义人类学家A. R. 拉德克利夫-布朗（Alfred Radcliffe-Brown，1881—1955）认为，文化是一定的社会群体或社会阶级与他人的接触交往中习得的思想、感觉和活动的方式，是人们在相互交往中获得知识、技能、体验、观念、信仰和情

1 [英]泰勒：《原始文化》，上海文艺出版社，1992年。

操的过程，文化只有在社会结构发挥功能时才能显现出来，如果离开社会结构体系就观察不到文化。美国学者阿尔弗雷德·克鲁伯（A.L Kroeber）和克莱德·克拉克洪（Clyde Kluekhohn）在1951年出版的著述中，对西方164种文化的定义进行了评析后，提出了他们新的定义，即“文化存在于各种内隐的和外显的模式之中，借助符号的运用得以学习与传播，并构成人类群体的特殊成就，这些成就包括他们制造物品的各种具体式样，文化的基本要素是传统（通过历史衍生和由选择得到的）思想观念和价值，其中尤以价值观最为重要”[1]。以后，还有一些学者对文化下过定义，如美国学者罗伯特·F·莫菲这样定义文化：“文化是意义、价值和行为标准的整合系统，社会的人们据此生活并通过社会化将其在代际传递。”文化具有这样一些特点：“文化定义关键部分就是，它意指行为的规则和确定方式，而不是指行为的本身”“文化是我们在这个世界上的行为导引和对这个世界经验的符号表达”“文化也是所有知识、信念和生存技能的百科全书”“行为的不同习惯方式，以及某些特定的物质制品或艺术风格，可以使文化具有典型特征”[2]。根据以上学者对文化这一概念的解释，我们可以将文化理解为：

文化是人类社会在长期发展过程中凝固下来并在代际传承的价值观念、社会机制和行为规则，社会的人们据此思维、交流和行为，并且产生和创造具有特征的物质制品或艺术风格。

上述对文化的解释，包括了三个层面：其核心层面是人们的社会性，其中间层面是人们基于这种社会性的思维和行为，其外表层面则是人们思维和行为的产物。文化从表至里的三个不同的层面，其他两个层面都蕴含在表层的物质层面之下，故文化的三个层面又可以归结为两个不同的范畴（或两种不同的存在状态）——无固定形态的非物质的范畴就是所谓“非物质文化”（无形文化），有固定形态的物质范畴就是通常所说的“物质文化”（有形文化），这两种文化范畴构成了完整的文化形态。作为前人的完成了代际传承，经历了时间的筛选的两种文化的存在形态，已经成为我们需要加以关注、保护和传承的遗产。按照通行的解释，“非物质文化遗产”是人类创造这些物质文化的过程以及人类各社群为了满足自己精神生活需要的具有社会性、凝固性和典型性的行为，它是被各地区和社群视为其文化传统的表现形式、知识和技能，包括了口头传说、表演艺术、社会风俗、礼仪节庆、传统工艺等；而“物质文化遗产”，则是人类这些思维和行为的创造物，是有固定形态的可以被视觉感知的人类创造、制作和使用的人工遗留物。

说到文化的物质层面，就不得不提到考古学的一个核心概念“考古学文化”。我的专业是考古学，我们考古学家天天都在与考古学的文化打交道，不少考古学家还强调我们的考古学文化与别的学科的文化如何的不一样。翻开《中国大百科全书·考古卷》，该书对考古学文化的解释代表了目前中国考古界的主流认识：“文化一词有着不同的含义，一般是指人类社会在科学、技术、艺术、教育、精神生活以及其他方面所达到的总成就，如中国文化、文化遗产等。考古学中所讲的文化，有其特定的含义，专门指考古发现中可供人们观察到的属于同一时代、分布于共同地区、并且具有

1 Kroeber,A.L. and Kluckhohn,C. Culture:A Critical Review of Concepts and Definition, Random House, New York, 1952.

2 [美]罗伯特·F·莫菲（Robert F. Murphy）：《文化与社会人类学引论》，北京：商务印书馆，2009年。

共同的特征的一群遗存。”[1]从这个定义中也可以看出，所谓具有独特性的考古学文化，与其他学科的文化概念并没有什么不同。文化的物质表层要素——即可以观察到的一定时期、一定区域的一群经常共存的具有共同特征的遗迹和遗物——就是考古学的文化；获取并研究这些文化的物质表征，透过现象去发现本质，揭示隐藏在物质表层之下的创造和使用这些遗存的人们的行为及其社会关系，即这些物质遗存所蕴含的非物质的东西，就构成了考古学这一学科的基本内涵。

考古学在包括中国在内的不少国家和地区的学科分类中，是历史学的分支，是以物质材料为主要研究对象去探究人类历史的一门学问。这里，我们有必要再谈谈物质文化史与考古学的联系与区别。考古学是通过调查和发掘地下古代物质遗存、并通过这些遗存提供的信息来理解和复原古代社会历史的学科，物质文化研究也是通过古人的物质文化遗存来重构古代社会历史，从研究目的上来看，二者并没有什么不同。正是由于这样的原因，苏联的全国性考古研究机构曾经被命名为“物质文化史科学院”或“物质文化研究所”[2]，以后才改为“考古学研究所”。仅从研究机构名称上来说，物质文化研究与考古学之间无疑具有密切的关系。不过，物质文化研究与考古学尽管内涵大致相同，其外延（主要是研究对象、研究内容等）也还存在差异。考古学研究的主要是埋藏在地下的古代物质遗存，物质文化研究的对象则包括了地下、地上和传世的古代文化遗存，后者比前者的研究范围要宽；考古学不仅研究古人遗留下来的物质遗存所包含的历史文化信息，还要研究获取这些物质遗存并提取其包含信息的技术和方法，后一方面的研究已经不是物质文化史研究所关注的问题。就中国的考古学科而言，其构成包括了考古学理论与方法、中国考古学、外国考古学、专门考古学等，如何开展田野考古和如何更多地提取遗存的历史信息，已经包含在考古学方法和专门考古学的分支中。可以这样说，中国考古学是基于考古获取的物质资料和考古学的研究方法所构建的中国物质文化史；而中国物质文化史，则是通过考古发现和现存于世的实物资料所构架的能够反映历史发展主线的中国古代史。

英国学者鲁惟一（Michael Loewe）和美国学者夏含夷（Edward Louis Shaughnessy）在《剑桥中国古代史》的序言中，将研究中国古代史的材料分为“文献资料”和“物质资料”两类，前者包括了出土文献和传世文献，后者也就是通过考古调查和发掘获取的实物资料。他们指出：“一个不注意考古证据的历史学家会感到他无法去顺应当代的学术潮流；同样，一位不熟悉传统文献的考古学家会难以把握相当一部分的中国文化之精髓。”正是基于这种考虑，这两位学者在主编《剑桥中国古代史》时，组织了历史学家和考古学家两个领域学者，各自基于不同类型资料来分别撰写同一个时期同一个区域的历史[3]。《剑桥中国古代史》的先秦卷面对的是文献资料并不丰富的“原史时代”，所以他们采取了历史学家和考古学家各自表述而不加整合的编写方式。即使在文献资料逐渐丰富的汉唐时代，甚至文献资料已经非常丰富

1 中国大百科全书总编辑委员会《考古学》编辑委员会：《中国大百科全书·考古学》，北京/上海：中国大百科全书出版社，1986年。

2 王伯洪、王仲殊：《苏联考古工作访问记（一）》，《考古》1959年第2期，101—104页。

3 The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221B.C, Edited by Michael Loewe and Edward L. Shaughnessy. Cambridge University Press, 1999.

的宋元明清时代，主要基于通过物质的资料来编写一套中国古代的历史，与主要采用文献资料编写的中国古代历史并行于世，这对于全面认识和理解中国的古代文化和古代社会，仍然会有很大的帮助。

二、中国古代物质文化发展的历程

我们这套"中国古代物质文化史"是由纵、横两部分组成。最前面的是"中国物质文化史综述"，这是按中国历史的纵向时间顺序来概述中国古代物质文化史的发展进程。中国古代漫长的物质文化发展进程从来不是匀速前进，波澜不惊的，发展中会有大小不同的转折，高低不同的峰谷。根据物质文化面貌变化节奏的不同和撰写史书详略的不同，一套多卷本的中国古代物质文化史也有不同的分卷方式。如果编写比较简明的中国古代物质文化史，我个人倾向于以魏晋之际将其划分为两个阶段，也就是一套两卷本的书系。如果编写稍微详细的中国古代物质文化史，我希望划分为四卷，四卷本除了以魏晋之际作为一个分界外，另两个分界可定在龙山时代与二里头文化时代之间、五代十国与北宋之间。如果要编写更为详细的中国古代物质文化史，也就是类似本书系的规模，我们可将其细分为史前中国、商周、秦汉、魏晋南北朝、隋唐五代、宋元明清六个阶段即六卷，这样分卷主要基于这样一些理由。

我们知道，最能导致物质文化发生大变化的因素，是重大技术发明带来的产业革命。这些发明或本土自身产生，或域外传播而来。正是基于这些重大发明，才导致了中国古代社会的巨大变化，才引起中国物质文化的多次明显转折。在这些创造性的发明中，首先应该提到的是谷物栽培和动物驯化。谷物中的人工粟等人工栽培作物大约在距今一万年前后出现在中国北方的黄河流域，以后向周边传布，甚至远布至青藏高原地区，形成了范围广大的北方旱地粟作农业区。而稻等人工栽培作物，更远在一万多年前就出现在中国南方长江中游地区，以后更传播至东北至朝鲜半岛，东南至东南亚等广阔的温暖湿润的区域，形成了广大的南方水田稻作农业区。农业的发生和推广，使得人类的生活资源趋于稳定，从而脱离了栖居山洞和追猎迁徙的不稳定生活，开始走出山洞步入旷野，在平川形成了定居的聚落，产生了钻孔、磨制和制陶等新的工艺，促使社会逐渐复杂化和多样化，奠定了中国万年农业文明的基础。大约在距今4000年前后，大麦、小麦和青稞等作物传入中国，这种适应性强的谷物丰富了旱地农业的种类，除了在低海拔地区普遍种植外，青稞这类作物还经过了高原严酷的自然选择，成为青藏高原的单一谷物。至于工业的技术革命，从先前的手工业发展成为近代化的大工业，在中国开始较晚，直到清代晚期的鸦片战争后才逐渐引入西方工业革命的成果，从而从某种程度上推动了社会的变革。因此，以农业革命的发生和工业革命的引入为标志，将中国的物质文化史划分为三个大的时代，也就是猎取时代、农业时代和工业时代（相当于以生产工具为标准划分社会发展史的旧石器时代，新石器、青铜、铁器的时代，以及机器的时代），应该是比较恰当的。只是中国的工业时代已经属于近代，古代的物质文化史不宜包括工业革命时代；而旧石器时代的人类物质文化遗存较少，如果把它作为书系中的一本就显得单薄，故将其与新石器时代合并称为"中国史前物质文化史"，只是在这个"史前时代"

中，也明确划分出这两个时代而已。换句话说，这套中国古代物质文化史去掉了工业时代，弱化了猎取的时代，强调的是建立在农业革命基础上的石器、铜器、铁器三个时代。物质文化材料的年代越早，保存至今的也就越少，因而石器时代和青铜时代只能各自作为一卷，而物质文化材料丰富的铁器时代却被划分为四卷，可能会给人以前轻后重之感，尽管历史时代考古学的重要性已不如更早的时代。

说到史前时代，这就不可避免地会涉及介于史前与历史时代之间的“原史时代”。学术界一般认为，原史时代是一个过渡性质的时期，这一时期无论是属于本社群文字还是他社群文字的文献记录都相当有限，仅据这些零星和片段的文字和文献资料无法复原该社群历史的主要梗概，要认识一时期该社群的历史需要综合考古学、人类学、文字学、历史学及自然科学的知识体系和研究手段[1]。原史时代可有广狭二义：严格的原史时代不包括传说时代，而是以成熟文字体系的出现为开始，以这种文字体系撰写的史书出现为结束。具体到中国古代史来说，也就是商代晚期至西周时期，其开端以殷墟甲骨文的出现为标志，结束以中国最早的编年体史书《春秋》开始的年代为标志，二者间的年代跨度很小[2]。宽泛的原史时代以中国古史传说时代为开始，以文字产生后出现史书为结束，具体到中国古代史来说，其开端可以上推到传说中的夏代甚至龙山时代，而其下限则与狭义的原史时代相同。不过，就物质文化这个层面来看，无论是技术上还是艺术上，大约相当于夏代后期的二里头文化与先前的龙山时代诸文化都发生了许多变化，而这种变化在战国中期又一次出现。这之间的时间幅度约略相当于中国考古学界的夏商周时代或史学界的先秦时代，也约略相当于西方汉学界所说的“从文明起源到秦统一”的阶段[3]。在这个时代里，青铜既是一种制作工具、武器和礼仪用器的最重要材料，制造青铜器又是当时技术含量最高的工艺，青铜器具这类作品还是当时艺术的集中体现，如果史前时代是以石器制作为标志的石器时代，这个时代就是以青铜为标志的青铜时代。尽管关于中国青铜时代开始和结束的时间，学术界还有一些不同的说法。

按照我个人的见解，中国的原史时代应当定位在二里头文化中期至战国前期，这是基于这样几个考虑。首先，从二里头文化兴盛开始，具有中国金属铸造的特色的泥范铸造技术开始出现，并完成了从红铜时代（或称铜石并用时代）向青铜时代的转变；而人工铁器尽管早在两周之际就已引入中国，却也是在战国前期偏晚才与青铜冶铸技术相结合，使得大量冶炼铁和普遍使用铁器成为可能，才真正进入了铁器时代。其次，也是从二里头文化兴盛期起，青铜鼎等礼器、青铜戈等兵器，以及兽面纹等动物纹样才出现并流行，独特的中国艺术传统才开始形成；而到了战国前期以后，先前流行的礼器种类和装饰纹样已经趋于消失，来自北方草原地区的艺术风格已经占据主导地位。其三，从中国的史学传统来看，中国古人向来有将秦以前的历史划分为五帝时代和三王时代的传统，现代的史学家也还将先秦史单独出来，并将夏以前的传说时代与夏商周三代区分开来。因此，我们将夏、商、周三代作为中国物质文化

---

1 Daniel,Glyn,A Short History of Archaeology. London: Thames and Hudson.1981.

2 李学勤先生就这样说，这样一个原史时代与中国古代历史时代的对应关系，学者们认识也不尽相同，李学勤先生认为，商与西周时期属于原史时代，而不同于商和西周的东周已脱离了原史时代而跨入真正意义的历史时代了。参看李学勤《东周与秦代文明》，北京：文物出版社，1984年。

3 鲁惟一、夏含夷主编的《剑桥中国古代史》，其副标题就是“从文明起源到秦统一”，由此可见一斑。

发展历程中的第二个时期，也就是这套书通史系列的第二卷。

中国中心地区在战国后期就已出现了统一的趋势，东齐西秦是当时最有可能推进统一事业进行的大国，在齐国当时就有一批学者聚集在一起，开始构拟大一统后的政治构架，勾画新王朝的理想图景。秦国结束了战国时期诸侯割据的局面，建立了中央集权的大一统王朝，开创了中国历史的一个全新的时代。从此广泛推行的郡县制代替了传统的封建制，由中央政府控制的官营手工业作坊遍及全国各地，各地间的商业往来也较过去更为频繁。在这种背景下，秦汉王朝直接统治范围内物质文化产品，无论是工艺、种类，还是形制、纹饰，都逐渐呈现高度一致的状况，中国大部分地区的延续了千百年的区域文化差异从此逐渐减弱甚至消失。尽管从战国后期到西汉前期，这一时期物质文化的总体面貌还处在从商周旧制向秦汉新制的转变过程中；尽管在三国至两晋时期，中国的物质文化的发展进程发生了从"早期中国"到"晚期中国"的大转变；但如果模糊这个具体的分界，将秦汉时期这个中国古代文化发展的高峰期作为中国物质文化史的一个时期，单独设置秦汉卷作为这套书通史系列的第三卷，这应该是恰当的。

从三国鼎立局面形成一直到隋代，除了西晋短暂的统一外，中国出现了长达三百余年的分裂局面。北方古族在这期间纷纷进入中原，出现了空前的民族大融合。在这种历史背景下，各地区在文化面貌上的差异也进一步缩小，但由于从西晋以后长期的南北对峙，以及僻处一隅的某些由少数民族建立的国家保留了比较多的自身文化传统，这一时期文化除了存在着比较明显的南北差别外，在北方还存在一些更小的地区之间的差异。隋王朝结束了自西晋以后长期的分裂混乱局面和南北对峙的政治文化格局，中国遭受长期战乱破坏的社会经济得以恢复和发展。唐王朝继承了隋王朝的统一基业，实行了一系列重要的政治、经济和军事的改革措施，将中国古代社会推向了秦汉王朝以来又一个空前鼎盛的发展阶段。盛唐气象强大而持久，流风余韵，一直延续至五代十国间。基于这种考虑，虽然两晋南北朝和隋唐都是宗教热情极度高涨的时期，但两晋南北朝与隋唐五代的物质文化仍然存在比较大的差异。因此，我们将两晋南北朝与隋唐五代各自作为中国物质文化史的一个时期，各自单独作为一卷。

至于宋元明清时期，这个时期文献资料已经非常丰富，考古学家讲历史时期考古一般都只讲到元，北京大学过去的中国考古学教材最后一卷就是《宋元考古》，就反映了这个问题。我们认为，尽管在中国历史的重要性中，明清时期的物质遗存的确不如早先时期，但作为中国物质文化史应该是一个完整的过程。因此，我们这套中国古代物质文化史通史系列的最后一卷，从宋代一直写到清代，希望这些年代较晚的物质文化资料有助于丰富对这段时期历史的认识。

三、中国古代物质文化的种类

如同历史著述有通史和专门史一样，按照中国物质文化发展阶段编写的历史，只是基于物质文化遗存透露的历史文化信息，按照时间发展顺序和物质文化表征的变化程度连缀而成的中国物质文化的"通史"，"通史"中不同时段的物质文化史则相当于"断代史"。就整个中国物质文化史来说，有了这个"通史"系列，虽然可以从纵

向认识整个中国古代物质文化发展的概貌，却难以从横向全面展示中国古代物质文化的方方面面。因此，还需要根据中国古代物质文化遗存的分类，按“类”来叙述某类物质文化遗存的分述系列，这个系列就是中国物质文化的“专门史”。

物质文化具有可视性，不同的物质文化具有不同的面貌特征，因而可以根据这些特征展开分类。物质文化是一个笼统的概念，我们所面对的古代物质文化是过去人们行为创造的物质遗留，也就是人们通常所称的“物质文化遗产”或“文物”。物质文化遗产的体量有大有小，大的文化遗产如建筑、壁画、纪念碑等，当初选址、设计、创造时就考虑了永固性等因素，没有考虑其位置变换，今天我们采取保护措施时也不便于将其移至他处，只能在原地保存（从保留关联信息的角度，也只能在原地保存）；小的文化遗产如家具、陈设、用具等，当初设计制作时就考虑了方便移动的使用功能，今天我们对其进行保护时，可以将其搬移到博物馆等具有更好保存环境的空间去保存。因此，物质文化遗产即文物首先可以划分为不可移动文物和可移动文物两大类，这两大类文物各自可以作为中国古代物质文化史“专门史”中的一个系列。

不可移动文物包括了大到历史城镇、传统村落、古代遗址等综合性的文物，也包括了宫殿衙署、寺观祠庙、陵园坟墓、石刻造像等专门性的文物，这些文物有三类不同的保存状态：第一类文物在历史上就已经废弃，成为历史的陈迹，呈现在人们面前的只是残缺不全的局部，有的还全部或大多掩埋在地下。历史上城镇村落的废墟、曾经一度兴旺的工矿作坊场所、废弃并垮塌殆尽的寺观祠庙、地面建筑甚至封树都已经不存的帝陵坟墓，乃至于一座房屋或一座塔幢的废址等，都属于这类文物。第二类文物虽然失去了它在历史上的作用，却仍然屹立在地表，被作为其他用途或作为历史名胜而存在。已经没有皇室官员使用的宫殿衙署、中断了宗教活动的寺观祠庙、原有功能已经退化或消失的石窟碑刻、已经弃置或被改做他用的城堡等，都属于这类文物。 第三类恐怕已不能简单地称之为文物，而是具有“物”和“非物”的综合体。至今还基本保持着原来的功能和文化传统，并随着时代的推移，继续在发生着变化，古今重叠且文化延续的城镇和村落，至今还有人居住的古村落民居，仍在使用传统工艺进行生产的作坊、农庄、牧场等，都可归属此类。

可移动文物，包括历史上各时代的重要工具、武器、礼仪用器、生活用器、艺术品、文书、档案、图书等，这些文物的材料和材质大致有两大类：第一类采用曾经具有生命的物质制作而成，也就是被称为“有机质文物”的一类，如竹木漆器、骨牙角器、纤维制品等。这类文物的存在周期相对较短，对保存条件要求也较高。第二类采用没有生命的物质制作而成，也就是被称为“无机质文物”一类，包括地球自然演化形成的天然材料和人工合成的金属材料，如玉石制品、金属制品等。这类文物的存在周期相对较长，对保存条件的要求也相对较低。

上述对于物质文化遗产即文物的分类方式，是以文物的保存状态和保存条件作为分类标准，这对于文物的保护研究来说，无疑是最恰当的分类方式。不过，这种分类没有考虑这些文物的用途和功能，而文物这方面的属性恰好是从文物这一文化的表层物质现象通向创造和使用这些文物的人、人的行为及其社会关系的桥梁，是将物质资料变为物质文化史的重要途径。因此，我们这部中国古代物质文化史的“专门史”不采取上述分类方式来分卷，而是按照材质和功能对不可移动文物进行分类。

中国文物管理部门对于不可移动文物的分类，以全国重点文物保护单位的分类最具代表性。该文物分类体系将不可移动文物分划为古遗址、古墓葬、古建筑、石窟寺及石刻、近现代重要史迹及代表性建筑等类。这些类型的不可移动文物，除了古遗址是以文物的保存状态为分类标准，近现代重要史迹及代表性建筑是以时代为分类标准，其类型与以功能作为分类标准的类型有所不同外，其他诸类都可以作为中国物质文化专门史的不可移动分系列。由于遗址大多都在中国物质文化通史系列中曾经引述，且通史系列的物质材料主要就是遗址加上遗址和墓葬等出土的各类可移动文物，专门史系列可以不必再列出遗址作为一卷；由于中国物质文化史只是有关古代中国，不涉及近代中国，故本丛书也没有近现代重要史迹及代表性建筑的内容。

中国文物管理部门对于可移动文物的分类，以全国首次可移动文物普查的分类标准最为详细。该分类标准"根据文物的异同，即构成每件文物基本物质的自然属性和社会属性之差异性、同一性"，将可移动文物划分为金/银器、铜器、铁器、陶/泥器、瓷器、砖瓦、宝/玉石器、石器石刻、漆/竹器、绘画、书法、拓片、珐琅器、玻璃器、骨/牙/角器、纺织/绣品、皮革、玺印、文具/乐器/法器、货币、雕塑/造像、古人类遗体遗骸、文献图书、徽章/证件、邮品、票据、音响制品、交通/运输工具、度量衡器、武器装备/航天装备、古脊椎动物化石和古人类化石、其他共32类[1]。正如该分类系统的分类标准有文物的自然属性和社会属性两个一样，可移动文物实际上可以划分为两个小系列：一个系列是按照文物的自然属性即材料和材质划分的系列，如玉石器、金银器、铜器、铁器、陶器、瓷器、玻璃器、骨牙角器等；一个系列是按照文物的社会属性即功能用途等划分的系列，如纺织品、货币、雕塑、武器、度量衡器等。我们编写的这套中国物质文化史的可移动文物部分基本就按照这个体系进行划分，只是一些偏小的文物类型和产生年代较晚的文物类型难以单独成册，我们这套古代物质文化史只能暂且舍弃了。

在艺术史学界，尤其是西方关于中国艺术史的研究，往往综合考虑其时代、功能和形式等方面的因素，将能够基于视觉观察的物质文化领域的中国艺术品划分为四大类。第一大类是主要兴盛于商周时期的青铜艺术；第二大类是主要存在于两汉时期的汉画艺术；第三大类是风行于晋唐时期的佛教艺术；第四大类则是从宋代以后大盛的以卷轴画为主体的绘画艺术。青铜艺术比较单纯，其物质材料就是青铜器。绘画艺术也不复杂，主要是卷轴画，此外就是壁画。汉画艺术的涉及面较广，包括了汉代画像砖、画像石、独立雕塑和建筑雕刻等诸多类型的文物。佛教艺术就更为广泛，与佛教相关的石窟、雕像、壁画、供器等，乃至于佛教寺庙建筑等都可归属于佛教艺术。以上四大类，只是中国艺术门类的主流，其他如产生于中国本土且长期与佛教艺术并存的道教艺术，在东亚地区具有广泛影响的建筑艺术（尤其是园林建筑），具有中国特色的玉器、漆器、瓷器等艺术类型，也从不同的方面丰富和补充着中国艺术史和中国物质文化史。

正是基于以上诸方面的考虑，我们主编的这套中国物质文化史的专门史划分为了不可移动文物和可移动文物两大系列，前者又包括了古建筑、石窟寺、古陵墓、古水利、古天文等不同的功能类型，后者更包括了玉器、铜器、铁器、瓷器、金银、玻璃

1 国家文物局编：《第一次全国可移动文物普查工作手册》，北京：文物出版社，2013年。

等不同的材料材质类型，雕塑、绘画等不同艺术表现形式的类型，以及兵器、货币、纺织品等不同社会功能的类型。每个类型作为一卷，有的类型因文物丰富再细分为若干册。这种最终分卷的分类标准的不一致，我想读者应该是能够理解的。

四、另类的中国物质文化史

编写一套系统的中国古代物质文化史，是主编张文彬教授提出的构想。张文彬教授早年就读于北京大学历史系考古专业，以后曾在郑州大学历史系任教，对中国古代物质文化史自然非常熟悉；他又曾担任国家文物局局长和中国博物馆学会会长，熟悉全国的文物状况和博物馆藏品情况，是主编中国古代物质文化史的最好人选。在已经拟定了基于文物分类的物质文化史编写纲要，这套书各卷刚启动编写不久，张文彬教授就因病卧床，不能继续主持编写工作。还在张文彬教授患病之前，我就受他之命协助联络作者；张文彬教授患病后，我受参与编写工作的朋友的推举，担任这套书的“执行主编”。我基于自己对中国古代物质文化史的理解，增强了这套书的纵向通史系列，其他基本上按照张文彬教授原先拟定的编写体例来组织。现在大部分分卷已经定稿，回过头来看当时全书的设计框架，总觉得还有一些不尽如人意之处。这些主要表现在以下两个方面：

首先，一套完整的古代物质文化史通史不仅要有以时间为纲的通史主干，还应该有相应的纵向旁支。就如同北宋司马光主持编写《资治通鉴》（下简称《通鉴》），他首先按照年代编出汇集史料的“长编”，以此为基础才编写《通鉴》这部翔实的编年体通史。与此同时，为了说明自己对史料异同的取舍，还编写了《资治通鉴考异》作为附属，以驳斥相反意见并客观保存异说。由于皇帝日理万机，没有那么多时间来翻阅294卷的《通鉴》，他们还编写了简写本30卷的《通鉴目录》，以满足特定读者的需要。除此之外，为了弥补《通鉴》覆盖时间跨度上的不足，司马光等还编写了20卷的《稽古录》这样的简录，时间上溯至传说中的伏羲，下延至宋英宗末年。可见司马光等人编写《通鉴》，原本有一整套完整周密的构想，即便都是编年体的史书，也有主有从，有繁有简，有纲有目，所以《通鉴》才显得与众不同，为史家所重。作为一套体例完整的中国物质文化史，在通史部分也需要像《通鉴》那样，除了需补充强化史前的旧石器时代卷和新增近现代卷，编写与中国古代物质文化史相关的资料和研究汇集外，还需要考虑简化本的中国古代物质文化史。

简化本的中国古代物质文化史以上下两卷最为恰当，这是因为基于可视的物质文化形态和面貌，在公元三至四世纪间，也就是三国至两晋间，以佛教传入并流行中国为标志，中国的主流物质文化发生了重大变化——在佛教传布开来之前，中国的城市和乡村的标志性建筑和景观是统治者的宫殿、衙署、宗庙、神祠，人们崇奉的是祖先以及社稷、山川、天地诸神祇，并且这些神祇都不采用造像的形式来表现；而在佛教流行中国后，中国城市的标志性建筑和人文景观除了宫殿和衙署外，佛教寺庙（包括仿效佛寺而建的道教宫观）成为城乡最引人瞩目的标志性建筑和人文景观，大量佛教造像和少许道教造像占据了人们精神世界，成为最广泛的崇奉对象。因此，西方汉学界往往都是以佛教传入并流行中国作为中国历史和艺术的最重要的

转折标志，这以前的中国为“早期中国”，这以后的中国是“中晚期的中国”。早期中国的文化主流是传统的自然发展过程，尽管不断会有来自周边，尤其是来自北方草原地区文化的影响，但这种影响的程度是有限的，没有造成传统的变异、转移或中断。晚期的中国，由于外来佛教的强力介入，使原先中国的主流文化发生了变异，佛教深深地浸入到社会生活的各个方面。原先不事偶像崇拜的中国社会，开始将大量财富用于制作顶礼膜拜的佛教像设和象征物，用于营建覆盖这些像设和象征物的殿堂楼塔，从而导致国家财政来源的分流，带来相应的经济和社会问题。宗教的驱动力量往往巨大且持久，以佛教传入中国且在中国流传为标志，将中国物质文化史划分为早晚两个大的时期，我想应该比较恰当。佛教传入中国的年代，尽管可以追溯到两汉之际前后[1]，但在整个东汉时期，佛教都是混杂在中国传统的神仙方士中流传，还没有得到人们的广泛认知。佛教成为一种专门的宗教为人们所接受，不会早于三国两晋时期。三国两晋时期正是中国制度、思想和文化的大变革时期，文学上有所谓“魏晋风骨”，反映在物质文化上，这时期的城市、陵墓、器用、书画等也都出现了一系列新的气象。据此，以三国两晋之际作为首要转折点，将中国古代物质文化史的通史部分划分为两个大的时期，编写一套两卷本的中国古代物质文化史简本，这一定是很有意义的。

其次，我们这套中国古代物质文化史虽配有大量的图片，但基本体例还是以文字为主，图片配合文字出现。而物质文化的视觉感知非常重要，故以文物的图像为基础而加以文字解说和诠释，对于形象地认知和理解中国古代物质文化非常必要。中国国家博物馆（原中国历史博物馆）研究员孙机先生，曾编写了一本《汉代物质文化资料图说》。这是孙机先生基于多年对汉代文物研究的心得，在数十篇论文的基础上完成的图文并茂的著作[2]。这种以图说的方式叙述一个朝代的物质文化史，既是中国“左图右史”史学传统的延续，又是博物馆陈列必要的基础研究和公众获取知识的良好途径，应当大力推广。只是这种以图说史的著述，另有一套独特的编写体系，需做大量资料整理的工作，还需有系统的研究积累，编写难度很大，故迄今未见以图说的形式撰写的其他时代的中国物质文化史的著作。续写一套中国古代物质文化史图说，应当很有必要。

作为一套全方位的“中国古代物质文化史”，理所当然应有一个“中国古代物质文化史图说”系列。这套图说不宜按照中国的历史时代来述说，而应该以物质文化本身发展演变的阶段性来编写。如果按照我们前面所说的中国物质文化发展的进程，需要有史前、三代、秦汉三国、两晋南北朝、隋唐五代、两宋·辽金西夏·南诏大理、蒙元、明清诸时代。每个发展阶段则应该有都城市镇、宫殿衙署、坛壝社稷、神祠寺观、祭祀礼器、街坊住宅、园囿苑林、陵园坟墓、矿场作坊、生产工具、钱币量具、路河邮驿、衣冠服饰、家具陈设、生活用器等名目，每个名目下再细分为若干种类来展开图文的叙述。这样一部图说的中国古代物质文化史，可以弥补目前这套书的不足，

1 关于佛教传入中国的时间，有两种说法：一种是西汉末期汉哀帝元寿年间，大月支使者伊存向博士弟子景庐口授《浮屠经》之说，见《三国志》卷三〇裴松之注引曹魏鱼豢《魏略·西戎传》；一种是东汉明帝永明年间，蔡愔出使大月支，与僧人摄摩腾和竺法兰一起用白马驮回佛经和佛像至洛阳之说。二说的年代相差不多，且都与大月支有关。

2 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，北京：文物出版社，2008年。

能够从更具体和更微观的层面展现中国古代物质文化的面貌。

我希望，今后如果能够有比较充裕的时间，组织相关专家编写一套这样的中国古代物质文化图说，对于更加深入地理解古代中国，普及传统文化知识，推进博物馆教育，将是一件很有意义的事情。

编写中国古代物质文化史是一项长期的工作，要有相当长时间的资料积累和研究积累。北京大学的考古学科，自1952年以来先后编写过多个版本的《中国考古学》征求意见稿，如1960年、1972年版的《中国考古学》铅印本等，并有“多卷本中国考古学”这样的重大科研项目来推动，但迄今为止，这套多卷本《中国考古学》仍然没有问世。这其中既有新的考古资料不断涌现所带来的认识的更新，也有老一辈学者与新一辈学者认识上的差异，当然也还有这样和那样的原因。不过，仅从这一事例就可以看出，要编写一套优秀的学术著作是多么的不容易。《中国考古学》从某种意义上来说，与《中国古代物质文化史》有许多共通之处，要编写这样一套书需要投入较长的时间和相当的人力和精力。这部《中国古代物质文化史》作为一项国家出版项目，有出版的时间限定，我这个慌忙上阵的执行主编，只能尽可能召集一些长期从事中国考古学教学和科研，手头有比较现成的研究成果或讲稿，经过补充、整理、强化就可以成书的研究者，来承担中国古代物质文化史的通史系列各卷的撰写任务[1]。由于撰写时间的限制使得一些作者在完成初稿后，可能没有更多的时间来广泛征求意见和做细致的加工完善。可安慰的是，这套《中国古代物质文化史》本来就有为今后编写《中国考古学》和修订补充各专门物质文化史征求意见的意图。如果读者发现这套《中国古代物质文化史》存在着这样或那样的不足，就尽管提出批评和建议，我们一定虚心听取，以便在今后编写《中国考古学》系列时能够做得更好些。

孙 华

1 考虑到我所在的北京大学考古文博学院，也在考虑重启多卷本《中国考古学》的编写，为了使二者不发生重合，保持《中国古代物质文化史》通史系列自身的特色，我主要邀请了北京大学以外的高校考古专业的专家和教师来承担各卷的编写任务。

目 录

第二章　城邑燕居 / 一〇二

第三章　宴饮行乐 / 一四三

第四章　生产冶铸 / 一八二

绪 论

第一节　汉代墓室壁画的概念、发现与研究

在“中国古代物质文化史”丛书中，本书是墓室壁画系列中的第一本，即对于汉代（含三国时期）墓室壁画的专门介绍。本书所说的汉代墓室壁画不仅包括墓葬建筑中壁面上绘制的作品，也包括那些采用雕刻或模印技法制作的壁面装饰，如画像石、画像砖等。

这个概念的确立是由汉代的特殊历史情况决定的。首先，我们一般所说的“画”的概念是指在二维平面上表现三维空间的视觉艺术形式。而汉代壁画、画像石或画像砖，虽然采用笔墨描绘、雕刻、模印等不同技法，但基本都是把墓葬建筑的壁面作为二维平面来处理加工，并在上面表现形象的，都属于壁面上的二维装饰。实际上，汉代人确实曾经把壁画和壁面上的雕刻都称为“画”，例如，山东汉代武氏家族墓地中的石碑铭文就把墓地祠堂的画像石称为“画”[1]。其次，汉代墓葬建筑中的壁画、画像石和画像砖的起源是相同的。它们最早的图像都来自先秦葬具，如漆棺等，这说明它们反映的是同一的丧葬观念，功能也是相同的。它们在制作上都是由民间工匠完成，在形式、内容、题材以及表现手法上有许多的相通之处。而且在同一座汉代墓葬中，壁画、画像石、画像砖这三种装饰手段还常常同时出现或两两结合使用，这更说明汉代的人并未对它们作出明确区分，后两者只是壁画的不同种类。因为以上原因，本书的叙述范围将涵盖所有已发现的公元前202年到公元280年之间修建的墓葬建筑中的壁画、画像石和画像砖资料。

汉代墓室壁画的著录和研究在中国有漫长的历史，早在《后汉书》中就有赵岐为自己营建墓室并在壁面上进行绘画的记载[2]，在北魏郦道元的《水经注》中又出现了有关汉画像石的一

1 武梁碑中述及武氏祠画像即有“雕文刻画，罗列成行，摅骋技巧，委蛇有章”语，宋代的洪适在《隶释》中著录山东嘉祥东汉武氏祠画像题记时，即以此将武氏祠画像石归为“画”之一类：“似是谓此画也，故予以武梁祠堂画像名之”。[宋]洪适：《隶释》卷一六，《石刻史料新编》（九），台北：新文丰出版公司，1982年，第6918—6919页。又，《左传·宣公二年》提到晋灵公“厚敛以雕墙”。西晋杜预注：“雕，画也。”杜预虽然是西晋人，但时间和汉代还是比较接近的，所以他的注也可能反映了从汉代延续下来的一种看法。见[晋]杜预注，[唐]孔颖达疏《春秋左传正义》卷二一，[清]阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1867页。

2 “（赵岐）先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂。”《后汉书》卷六四《赵岐传》，北京：中华书局，1965年，第2124页。

些记录，如鲁峻、李刚、朱鲔等人的墓前祠堂以及孝堂山祠堂等[1]。北宋时期，汉画像石进入了金石学的视野，赵明诚的《金石录》和欧阳修的《集古录》对山东嘉祥武氏墓地祠堂画像石进行了记录。南宋洪适则在《隶释》和《隶续》中对各地所见画像石图像作了摹画与记录。元、明时期金石学式微，清代重新兴盛，由于武氏祠画像石的再次发现，对汉画像石的著录进入又一高峰，翁方纲、毕沅、阮元、黄易、王昶、冯云鹏、冯云鹓、方朔、瞿中溶、刘喜海、陆增祥等学者皆有重要著作，其中包括摹画图像、考证榜题、品评题跋等多种记录形式。清光绪三年（1877年），在四川新繁出土了一批汉画像砖，但未受到足够关注，虽有一些收藏家加以著录，但也只重视有文字的砖。加之画像砖多为零散出土，在墓中的位置不清楚，故未展开研究。总的来说，对于汉代墓室壁画的著录和研究在早期集中于画像石，并以金石学家们的工作为主，但他们的研究有很大的局限性，通常只是结合榜题文字对画中题材进行考辨。

19世纪末到20世纪初，欧、美、日的学者开始关注汉代的壁画墓和画像石墓。法国的沙畹、色伽兰和日本的关野贞等以照相、测量、绘图等方法记录了山东、河南、四川等地的一些汉代画像石墓及画像石祠，1916年出版的《支那美术史·雕塑篇》中也以照片和拓片的形式介绍了一些汉代画像石资料[2]。1918年发现的辽宁辽阳太子河迎水寺墓和稍早发现的河南洛阳"八里台"[3]墓两座汉代壁画墓，使人们对汉代墓室壁画有了新认识。此后又有1931年内藤宽等对辽宁金县营城子壁画墓的发掘[4]、1942年原田淑人对辽阳南林子壁画墓的发掘[5]、1943年驹井和爱对辽阳北园1号壁画墓的调查[6]等，多数有报告或论文出版。与此同时，中国学者也做了大量工作。20世纪20年代以后，董作宾、关百益、孙文青、鲁迅、容庚、傅惜华等人编著了一些有关画像石的专门著录，主要收集整理了南阳和山东的画像石资料，如《南阳汉画像集》[7]等。

中国学者对汉代画像石墓的第一次正规发掘是在1933年，原"历史语言研究所"历史语言研究所在山东滕县（今滕州市）主持发掘了曹王墓，但资料大多遗失[8]。1937年起，常任侠、郭沫若、葛维汉等学者在四川对一些汉代崖墓、画像石棺、石阙及画像砖墓做了调查与发掘。河南出土了不少画像砖，但大量流失海外。王树枬的《汉魏六朝砖文》、王振铎的《汉代圹砖集录》都是对画像砖的著录。

在研究上，19世纪末到20世纪初的中外学者突破了以往金石学对画像题材的单独考证，从考古学或美术史的角度对这些汉代绘画的形式风格、表现技法以及所反映的历史背景、礼仪制度等进行了分析。这些研究往往有意识地将图像和其所在的墓葬、祠

1 ［北魏］郦道元著，王国维校注：《水经注》，上海：上海人民出版社，1984年。

2 如Chavannes Edouard, La sculture sur pierre en Chine au temps des deus dynasties Han, Paris, 1893; Mission archeologique dans la Chine septentrionale, Paris, 1913；色伽兰著，冯承钧译：《中国西部考古记》，北京：中华书局，1955年；关野贞：《支那山东省における汉代坟墓の表饰》，东京：《帝大纪要》工科第8册第一号，1916年；大村西崖：《支那美术史》，东京：东京印刷株式会社，1916年。

3 此名称或为洛阳附近"八里窑"之误，为方便起见，此处仍采用众所熟知的"八里台"之名。

4 内藤宽、森修：《营城子——前牧城驿附近の汉代壁画砖墓》，东京：刀江书社，1934年。

5 原田淑人：《辽阳南林子の壁画古坟》，《国华》第53编第4册，1943年4月。

6 驹井和爱：《最近发现にかくる辽阳の汉代古坟》，《国华》第54编第10册，1944年10月。

7 关百益：《南阳汉画像集》，北京：中华书局，1930年。

8 董作宾：《山东滕县曹王墓汉画像残石》，《大陆杂志》第21卷第12期（1960年）。

堂等建筑结合起来考虑，这意味着研究者们不再把汉代墓室壁画仅仅看作平面的图像，而是注意到了它与其物质载体——建筑的关系，可以视为在物质文化层面上展开的思考，例如滕固对南阳画像石风格与雕刻技法的分析[1]和美国费慰梅对武氏墓地画像石祠的复原及对画像与建筑和礼仪的关系的探讨[2]。同时，汉代墓室壁画与画像石、画像砖三者之间的关系也引起了学者们的关注与思考。

新中国成立后，对汉代壁画墓、画像石墓、画像砖墓的发现和系统发掘显著增多，各种发掘报告和图录层出不穷。尤其是汉代壁画墓的发现进入高峰，仅 20 世纪 50 年代就发现 12 座，如 1952 年发现的河北望都壁画墓，1957 年发现的洛阳烧沟 61 号壁画墓等。尤其是烧沟 61 号墓，在对壁画题材的解读上引发了中外学术界的大讨论，对汉代墓室壁画的研究具有方法论上的启示，独具重要意义。时至今日，发现的汉代壁画墓已达到六十多座，很多壁画墓发表了正式的发掘报告，如《望都汉墓壁画》[3]《望都二号汉墓壁画》[4]《和林格尔汉墓壁画》[5]《安平东汉壁画墓》[6]《密县打虎亭汉墓》[7]《西安交通大学西汉壁画墓》[8]《杏园东汉壁画墓》[9]等。已发现的画像石墓和画像砖墓数量更大，都达到数百座。1954 年发掘的山东沂南画像石墓包含了丰富的物质文化史和精神文化史信息，被誉为“汉代史料的宝库”[10]。主持发掘的曾昭燏等人编写的《沂南古画像石墓发掘报告》[11]对这座画像石墓的建筑形制，画像内容及位置、艺术价值等做了系统的介绍，其中对画像石内容的考证引起了当时的热烈讨论。这一报告的编写理念对其后的汉画像石墓发掘报告有重要影响，如《安丘董家庄汉画像石墓》[12]《南阳麒麟岗汉画像石墓》[13]等都有不同程度的体现。同时，一些按地域编排的画像石图录纷纷面世，如《陕北东汉画像石刻选集》[14]《江苏徐州汉画像石》[15]《四川汉代画像石》[16]《山东汉画

---

1 滕固：《南阳汉画像石刻之历史的及风格的考察》，《滕固艺术文集》，上海：上海人民美术出版社，2003 年，第 280—292 页。原载胡适、蔡元培、王云五编：《张菊生先生七十生日纪念论文集》，北京：商务印书馆，1937 年。

2 W. Fairbank,The Offering Shrines of “Wu Liang Tz'u”,Harvard Journal of Asiatic Studies 6, 1941, No.1, pp. 1-36.

3 北京历史博物馆、河北省文物管理委员会：《望都汉墓壁画》，北京：中国古典艺术出版社，1955 年。

4 河北省文化局文物工作队：《望都二号汉墓》，北京：文物出版社，1959 年。

5 内蒙古自治区博物馆文物工作队：《和林格尔汉墓壁画》，北京：文物出版社，1978 年。

6 河北省文物研究所：《安平东汉壁画墓》，北京：文物出版社，1990 年。

7 河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社，1993 年。

8 陕西省考古研究所、西安交通大学：《西安交通大学西汉壁画墓》，西安：西安交通大学出版社，1991 年。

9 中国社会科学院考古研究所：《杏园东汉壁画墓》，沈阳：辽宁美术出版社，1995 年。

10 孙作云：《汉代社会史料的宝库——“沂南古画像石墓发掘报告”介绍》，《史学月刊》1957 年第 7 期，第 30—32 页。

11 南京博物馆、山东省文物管理处：《沂南古画像石墓发掘报告》，北京：文化部文物管理局，1956 年。

12 安丘县文化局、安丘县博物馆：《安丘董家庄汉画像石墓》，济南：济南出版社，1992 年。（安丘县今为安丘市。）

13 黄雅峰、陈长山：《南阳麒麟岗汉画像石墓》，陕西：三秦出版社，2008 年。

14 陕西省博物馆、陕西省文物管理委员会：《陕北东汉画像石刻选集》，北京：文物出版社，1959 年。

15 江苏省文物管理委员会：《江苏徐州汉画像石》，北京：科学出版社，1959 年。

16 高文《四川汉代画像石》，成都：巴蜀书社，1987 年。

像石选集》[1]等。对画像砖墓的科学发掘与系统整理都是新中国成立后才开始的。20世纪50年代科学发掘的画像砖墓包括1953年发掘的四川成都扬子山1号墓、1955年发掘的四川新繁清白乡墓、1959年发掘的河南郑州南关159号墓[2]等。虽然少有正式发掘报告出版，但已有不少关于四川和河南画像砖的图录，如《重庆市博物馆藏四川汉画像砖选集》[3]《四川汉代画像砖》[4]《河南汉代画像砖》[5]《洛阳汉画像砖》[6]《郑州汉画像砖》[7]《南阳汉代画像砖》[8]《密县汉代画像砖》[9]等。另外，《中国美术全集·绘画编·18·画像石画像砖》[10]《中国美术分类全集·中国画像石全集》[11]《中国墓室壁画全集·汉魏晋南北朝》[12]等大型图录对全国范围内的汉墓壁画、画像石和画像砖进行了整体介绍，并选录了其中的重要作品。

以如此丰富的资料为基础，研究汉代墓室壁画的角度愈加多元和开放，学者们对汉代墓室壁画的年代、墓主身份、内容、题材等作出一系列考证和解读，对其区域特征、绘画技法、形式风格演变等也有更多关注。综合性的研究著作有《汉代画像石综合研究》[13]《汉代画像石与画像砖》[14]《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》[15]《汉代画像石通论》[16]《幽明两界——纪年汉代画像石研究》[17]《汉代墓室壁画研究》[18]等。同时，蒋英炬、吴文祺的《汉代武氏墓群石刻研究》[19]和美国巫鸿的《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》[20]，以及蒋英炬、吴文琪对武氏祠建筑和嘉祥宋山小祠堂的科学复原等[21]，因其所涉及的墓上祠堂画像石与墓中的画像石有很多相通之处，也颇具启发意义。一方面，学者们更加注重图像在墓

1 蒋英炬、吴文祺、关天相：《山东汉画像石选集》，济南：齐鲁书社，1982年。
2 河南省文化局文物工作队：《郑州南关159号汉墓的发掘》，《文物》1960年第8、9期合刊，第19—24页。
3 重庆市博物馆编：《重庆市博物馆藏四川汉画像砖选集》，北京：文物出版社，1957年。
4 高文：《四川汉代画像砖》，上海：上海人民美术出版社，1987年。
5 周到、吕品、汤文兴：《河南汉代画像砖》，上海：上海人民美术出版社，1985年。
6 王明兰：《洛阳汉画像砖》，郑州：河南美术出版社，1986年。
7 张秀清、张松林、周到：《郑州汉画像砖》，郑州：河南美术出版社，1988年。
8 南阳文物研究所编：《南阳汉代画像砖》，北京：文物出版社，1990年。
9 密县文管会、河南古代艺术研究会：《密县汉代画像砖》，郑州：中州书画社，1983年。
10 中国美术全集编辑委员会：《中国美术全集·绘画编18·画像石画像砖》，上海：上海人民美术出版社，1988年。
11 中国汉画像石全集编辑委员会：《中国美术分类全集·中国画像石全集》，郑州：河南美术出版社、济南：山东美术出版社，2000年。
12 中国墓室壁画全集编辑委员会：《中国墓室壁画全集·汉魏晋南北朝》，石家庄：河北出版传媒集团公司、石家庄：河北教育出版社，2011年。
13 信立祥：《汉代画像石综合研究》，北京：文物出版社，2000年。
14 蒋英炬、杨爱国：《汉代画像石与画像砖》，北京：文物出版社，2001年。
15 贺西林：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：陕西人民美术出版社，2001年。
16 王建中：《汉代画像石通论》，北京：紫禁城出版社，2001年。
17 杨爱国：《幽明两界——纪年汉代画像研究》，西安：陕西人民美术出版社，2006年。
18 黄佩贤：《汉代墓室壁画研究》，北京：文物出版社，2008年。
19 蒋英炬、吴文祺：《汉代武氏墓群石刻研究》，济南：山东美术出版社，1995年。
20 巫鸿：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年。
21 蒋英炬、吴文祺：《武氏祠画像石建筑配置考》，《考古学报》1981年第2期，第165—184页；蒋英炬、吴文祺：《汉代武氏墓群石刻研究》，济南：山东美术出版社，1995年；蒋英炬：《汉代的小祠堂——嘉祥宋山汉画像石的建筑复原》，《考古》1983年第8期，第741—751页。

室建筑中的空间位置和内容之间的联系，以揭示一个墓葬中所饰图像的象征结构、叙事模式、设计者的意图，以及出资造墓者的文化背景和动机等为目的。另一方面，汉代墓室壁画长期大量的资料积累为物质文化层面的探讨提供了方便，人们从中可以直观地看到汉代人的衣食住行等物质生活面貌。因此，其中有关物质文化史的信息日益受到重视，人们不仅开始将汉代墓室壁画视为汉代物质文化史的重要资料，也更加关注汉代墓室壁画本身的物质性层面。其中，一些研究者或集中关注墓葬建筑中画像配置背后的思想性，或考证汉代墓室壁画所反映的汉代物质生活，取得了令人耳目一新的进展[1]，在《文物丛谈》[2]《寻常的精致》[3]《中国圣火》[4]《中国古舆服论丛》[5]等著作中皆有大量相关研究。孙机的专著《汉代物质文化资料图说》[6]更援引了大量汉代墓室壁画资料。本书则尝试从物质文化的角度对汉代墓室壁画进行系统的解读与阐释。

第二节 汉代墓室壁画的分布地域与发展演变

为了进一步把握汉代墓室壁画的整体情况，需要对其地域分布与发展演变过程略作梳理。由于墓葬装饰手法的不同，在此分壁画墓、画像石墓与画像砖墓三类进行叙述。当然，这种分类只是基于墓葬的主要装饰形式而言，不少墓葬中是绘画、石刻、砖雕兼有的。而且，汉代大部分的画像石和画像砖都曾经施以彩绘，具有和壁画相似的面貌[7]。后文在介绍汉代墓室壁画中反映的物质文化时，仍会将这几种装饰形式作为一个整体。

一、壁画墓

20世纪初以来，在河北、河南、山西、山东、辽宁、内蒙古、陕西等省区发现了大量汉代壁画墓，江苏、甘肃、广东、安徽等省也有少量发现。

河南永城芒砀山柿园村墓是目前发现最早的汉代壁画墓，其年代约在公元前136至前118年之间，墓主为西汉早期某一代梁王。此墓是依山开凿的大型多室崖墓，绘画风格具有很强的装饰性，所绘内容主要是环绕云气的神禽异兽、仙山神树

---

1 罗哲文：《和林格尔汉墓壁画中所见的一些古建筑》，《文物》1974年第1期，第31—37页；吴荣曾：《和林格尔汉墓壁画所反映的东汉社会生活》，《文物》1974年第1期，第24—30页；刘志远、余德章、刘文杰：《四川汉代画像砖与汉代社会》，北京：文物出版社，1983年；杨爱国：《汉画像石中的庖厨图》，《考古》1991年第11期，第1023—1031页；周香洪：《四川画像砖中所见的汉代桥梁》，《四川文物》，1992年第3期，第30—31页；木子：《汉代井盐场画像砖》，《中国文物报》，1992年2月23日；夏亨廉、林正同主编：《汉代农业画像砖石》，北京：中国农业出版社，1996年。

2 杨泓、孙机：《文物丛谈》，北京：文物出版社，1991年。

3 杨泓、孙机：《寻常的精致》，沈阳：辽宁教育出版社，1996年。

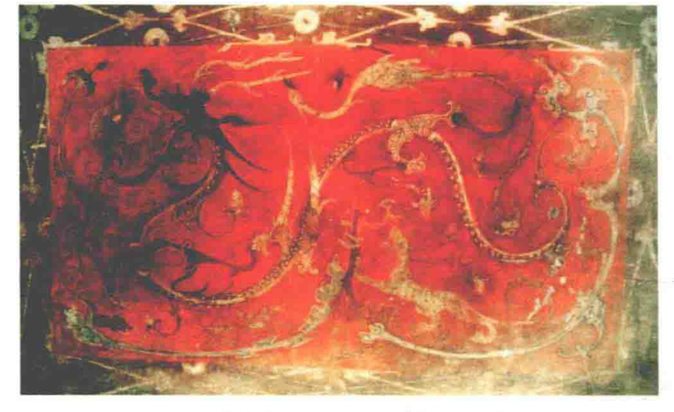
4 孙机：《中国圣火》，沈阳：辽宁教育出版社，1996年。

5 孙机：《中国古舆服论丛》，北京：文物出版社，2001年。

6 孙机：《汉代物质文化资料图说》，北京：文物出版社，1990年。

7 信立祥：《汉代画像石综合研究》，北京：文物出版社，2000年。

等，与升仙有关（图 1）。风格及内容皆显示出对战国时期棺椁装饰的继承。与此同时，约建于公元前 122 年的广东广州西汉南越王赵昧墓中也在墙壁上画有一些朱墨两色的云纹图案，虽然有一定的象征意味，但图像缺乏内容，还不能称为真正的壁画（图 2）。


图 1　河南永城西汉梁王墓壁画

西汉后期，壁画墓数量明显增多，包括洛阳卜千秋壁画墓[1]、洛阳浅井头壁画墓[2]、洛阳烧沟 61 号壁画墓、洛阳“八里台”壁画墓、西安交通大学壁画墓[3]、西安曲江池 1 号壁画墓[4]、西安理工大学 1 号壁画墓[5]、西安曲江翠竹园壁画墓[6]等。目前发现的西汉壁画墓集中在汉代的长安和洛阳周围。这两个城市都曾是当时的政治经济与文化中心[7]，进一步说明了汉代墓室壁画的发展和经济文化繁荣程度的关系。


图 2　广州西汉南越王墓墓顶彩绘

河南洛阳一带发现的西汉后期墓葬多数是中型墓，墓道为竖井式。主室为狭长的长方形，一般用大型长方形空心砖构筑，两侧各开一个耳室，每个耳室又带一个小室，耳室和小室都是用小砖券砌而成的。墓顶中央为一道平脊，平脊两侧是向下的斜坡。卜千秋墓、烧沟 61 号墓和浅井头墓三座壁画墓在这些墓葬中只占有很小的比例，早年被盗掘的“八里台”墓从出土墓砖来看也应该是同样形制的墓葬。壁画主要绘制在主室的墓顶、隔墙、后壁上方等处，有些地方还结合了砖雕手法。墓顶的壁画一般是预先把空心砖摆成长方形画

1 洛阳博物馆：《洛阳西汉卜千秋壁画墓发掘简报》，《文物》1977 年第 6 期，第 1—13 页。
2 洛阳市第二文物工作队：《洛阳浅井头西汉壁画墓发掘简报》，《文物》1993 年第 5 期，第 1—16 页。
3 陕西省考古研究所、西安交通大学：《西安交通大学西汉壁画墓发掘简报》，《考古与文物》1990 年第 4 期，第 57—63 页；陕西省考古研究所、西安交通大学：《西安交通大学壁画墓》，西安：西安交通大学出版社，1991 年。
4 徐进、张蕴：《西安南郊曲江池汉唐墓葬清理简报》，《考古与文物》1987 年第 6 期，第 40—45 页。
5 西安市文物保护考古所：《西安理工大学西汉壁画墓发掘简报》，《文物》2006 年第 5 期，第 7—44 页。
6 西安市文物保护考古所：《西安曲江翠竹园西汉壁画墓发掘简报》，《文物》2010 年第 1 期，第 26—39 页。
7 西汉建立之初曾暂以洛阳为首都，后改徙长安。见《汉书・扬雄传》：“天下已定，金革已平，都于雒阳，娄敬委辂脱挽，掉三寸之舌，建不拔之策，举中国徙之长安，适也。”《汉书》卷八七下，北京：中华书局，1962 年，第 3572 页。

面，在上面绘制好图画，再写上编号，然后在建造墓室时把空心砖按编号排列顺序砌筑上去的。卜千秋墓和浅井头墓年代略早，壁画都是以表现天界、升仙题材为主，又稍有不同。它们的主室脊顶都是一幅长方形的画卷。脊顶的一端绘伏羲与太阳，另一端绘女娲与月轮，中间则是在云气中穿行的各种仙人神怪和神禽异兽，如羽人、龙、凤、虎等。卜千秋墓内容比较丰富（图3），墓顶平脊的一端在门额内上方，画着人首鸟身的神灵；另一端为后壁梯形山墙，画有猪首人身的神怪和青龙、白虎。浅井头墓除脊顶壁画外，只在脊顶两侧斜坡上画有祥云。烧沟61号墓的内容比前两墓更丰富，排列也显得更有秩序。主室被隔墙分为前堂和后室两个部分，前堂脊顶两端分别画出日月，中间是云气和星辰。墓室门额内上方浮塑着羊头，并画着虎、女子和树木。墓室后墙上方，在梯形山墙下面以横长构图描绘人物活动，远景则有层层山峦。墓室中间的隔墙上方呈梯形，正面以透雕加彩绘的形式表现了神怪和伏羲、女娲、神禽异兽等。下方也以横长构图描绘人物活动，可以辨认出“二桃杀三士”等故事，这是目前墓室中所见最早的历史故事画面。隔墙背面上方的梯形部分以透雕加彩绘的形式表现了玉璧、半启的大门和翼龙、羽人等（图4—图6）。虽然壁画都画在墓室高处，但也能看出天界景物在上方、凡间人物活动在下方的规律。另外，据传出自洛阳“八里台”的壁画由五块空心砖构成梯形画面，正背两面都有壁画，其尺寸、形状、结构及绘画位置都与烧沟61号墓的隔墙相似，所画内容也以人物活动为主，人物表情生动、身姿灵活自如（图7、图8），是目前所见洛阳西汉墓中艺术水平较高的。这些墓葬都是有墓门、主室、耳室的室墓，不过墓道却是竖井式的，仍然显示出椁墓的一些特征，正体现了这一时期中国墓葬形式从竖穴椁墓到模仿地上建筑的横穴室墓的过渡。



图3　河南洛阳卜千秋墓墓室内景

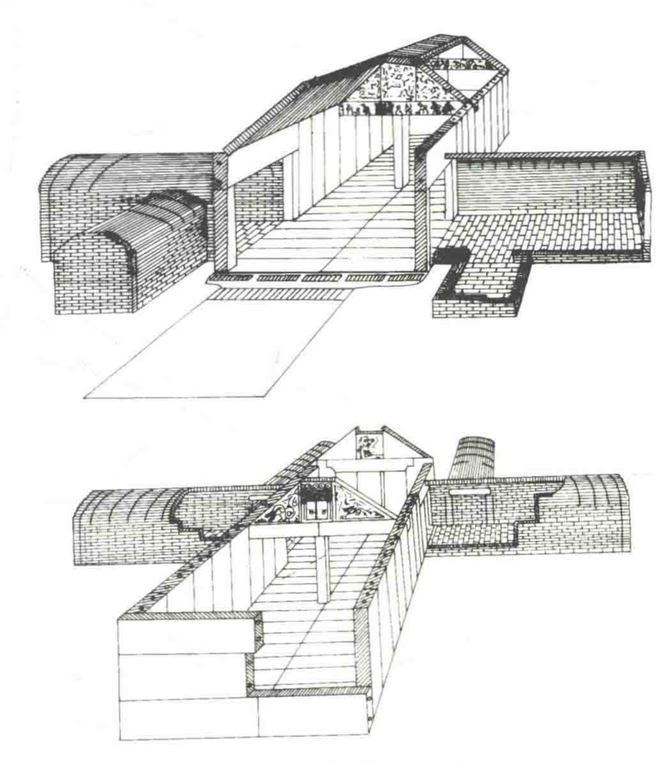


图4　河南洛阳烧沟61号壁画墓结构（示意图）

西安发现的西汉后期壁画墓时代比较接近新莽时期。这一时期的墓中，空心

砖逐渐被小砖取代；主室多数修成券顶而非平脊顶；墓道变成了斜坡式，墓葬未封闭时可以沿着墓道走进墓室，结构与地面住宅更接近了；壁画在室内所占面积增大了，绘画的取材范围也扩大了。西安交通大学壁画墓、曲江池1号壁画墓和西安理工大学壁画墓的形状都接近“十”字形，即在墓道或甬道两侧各有一个耳室，而主室都是长方形的。西安交通大学壁画墓中，壁画绘在券顶和东、西、北三壁。西安理工大学壁画墓的壁画绘在券顶和四壁。曲江池1号墓的墓道和墓室东、西、南三壁绘有壁画。曲江翠竹园壁画墓的形制稍有不同，耳室开在主室两侧，每个耳室又各开一个小室，从平面形状看，有些类似洛阳西汉后期墓室，但主室与耳室都是用小砖券砌而不是用空心砖构筑的。此墓是目前发现的西汉壁画墓中规模与壁画面积最大的，主室券顶及四壁皆有壁画（图9）。壁画中人物形象高大，达到1米以上，个别高达2米，有些人物旁有题记，如“小婢□”，明确指出所画是墓主的奴仆。墓中壁画之技巧娴熟可以和洛阳“八里台”墓壁画媲美，兼之墓葬规模较大，又出土有玉衣残片，墓主应该是当时等级较高的贵族。除曲江池1号墓墓顶无绘画并且墓道和墓室墙壁绘牛、马等动物之外，西安西汉后期壁画墓的墓顶都绘画日月、云气、神禽异兽等天界景象，墓室墙壁则以人物活动为主，包括狩猎、宴饮、乐舞百戏、车马出行等表现墓主享乐生活的场景。其中，车马出行题材的绘画以前多见于地上建筑的壁画，自西汉后期以后成为了墓室中常见的图像。表现墓主安乐富贵的地下生活是墓室壁画的

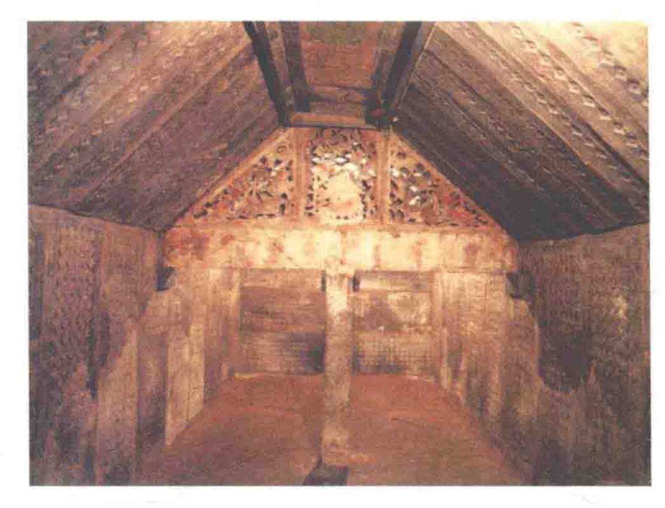

图5 河南洛阳烧沟61号墓墓室内景


图6 河南洛阳烧沟61号墓后室后山墙壁画全貌


图7 河南洛阳“八里台”墓室前山墙壁画局部

一大主题，其重要性在后世渐渐超过了升仙主题。

总的来说，西汉后期壁画墓的墓葬形制经历着一个从竖井式墓道到斜坡式墓道的演变过程，这也是丧葬观念的演变过程，即从单纯向下挖掘墓坑的“埋葬”转为考虑墓主人的“居住”情况——斜坡式的墓道连接着地面和墓主人在地下的居所，墓葬像住宅一样是开放的而不再是封闭的。墓中的图像开始呈现出大致稳定的体系，其中的日月星辰、神禽瑞兽、神仙羽人等内容反映了以升仙为主的丧葬观念，而在升仙类绘画的下方，出现了对人物活动的表现，有的是对现实生活的反映，有的则是历史故事。与现实生活相关的内容增加是这一时期墓葬艺术的一个重要变化。同时，绘画内容与所在位置显示出对应的关系。在一些墓中，券顶和墓室室壁上方的天界景象与室壁下方的人物活动进行了明确的区分。例如在西安交通大学壁画墓中，上下两部分内容之间以棂花形红色宽纹带相隔；西安曲江翠竹园壁画墓中则以帷幔隔开。同时，墓主肖像和说明人物身份的题记开始出现，墓中的星象图则反映出对天象的进一步认识。



图 8　河南洛阳“八里台”汉墓壁画

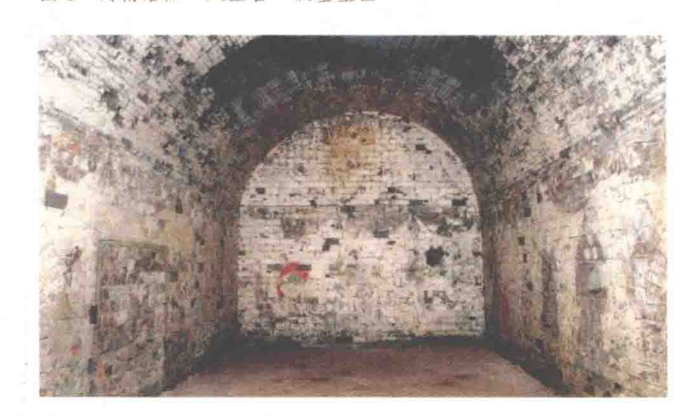


图 9　陕西西安曲江池翠竹园西汉壁画墓墓室内景

新莽时期至东汉前期的壁画墓目前已发现十余座。包括洛阳金谷园新莽壁画墓、洛阳尹屯壁画墓、河南偃师辛村壁画墓[1]、陕西千阳壁画墓、咸阳龚家湾 1 号壁画墓[2]、山西平陆枣园村壁画墓、甘肃武威五坝山壁画墓、洛阳北郊石油站壁画墓、洛阳金谷园东汉壁画墓、河南新安铁塔山壁画墓[3]、山东梁山后银山壁画墓、山东东平 1 号壁画墓、辽宁辽阳金县营城子壁画墓等。这些墓葬的形制十分多样，既有多室墓也有单室墓，既有砖砌和砖石混筑的墓也有土洞墓，墓顶除了平脊斜坡式和拱券式还出现了穹隆式。这些壁画墓的平均面积比西汉时期要大，不过大多数仍是中型墓葬。这应该是受到身份等级所限，虽然死者的家属有大办丧事的愿望，却还是不能违背制度将墓葬建得过大。西汉后期壁画墓中预先在砖上绘制壁画再用带有绘画的砖去砌筑墓室的做法逐渐减少了，越来越多的壁画都是直接画在建造完成的墓室中，这使得壁画布局的灵活性增强，画面内容与墓室结构的配合也更紧密。就绘画的内容来说，画在墓室上方的天界景象正渐渐退居次要地位，而关于日常生活的描绘不但面积增大，还增加了很多场景和细节，例如仿木结构的表

1 洛阳市第二文物工作队：《洛阳偃师县新莽壁画墓清理简报》，《文物》1992 年第 12 期，第 1—8 页。
2 孙德润、贺雅宜：《龚家湾一号墓葬清理简报》，《考古与文物》1987 年第 1 期，第 1—9 页。
3 洛阳市文物工作队：《河南新安县铁塔山汉墓发掘报告》，《文物》2002 年第 5 期，第 33—38 页。

现。墓中题记增多，墓主的肖像也更加流行。

举例来说，洛阳金谷园新莽壁画墓就是一座混合结构的墓葬，前室为小砖砌穹隆顶（图 10），后室为空心砖砌平脊斜坡顶（图 11）。甬道左壁可见一持剑人物，前、后室的室顶绘日、月、神灵、仙鹤、龙、璧等，后室墙壁上部绘四方神灵及神兽等。墓中图像以升仙辟邪为主，又处处可见模仿木结构宅第的细节：前室室顶绘出角梁和藻井，四壁绘仿木的梁柱结构；后室室顶做出平棋，绘有叠涩顶，门柱绘兽面，四壁则以砖砌出仿木梁柱。类似的仿木梁柱描绘也见于洛阳尹屯壁画墓中，这一做法先流行于新莽时期的中原地区，后来常见于各地壁画墓中。

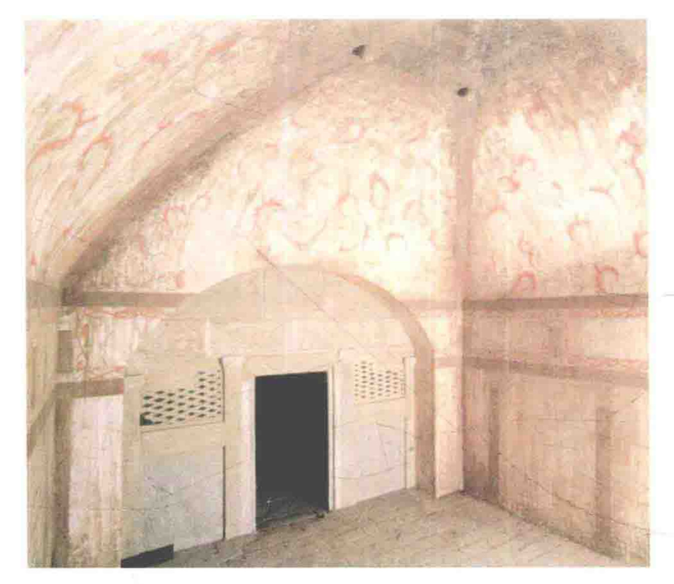

图 10　河南洛阳金谷园壁画墓前室


图 11　河南洛阳金谷园壁画墓后室

洛阳尹屯壁画墓三间主室全是穹隆顶结构，壁画内容较为单纯，主要绘于中室和后室的四壁及顶部，为日、月、流云和代表星宿的神祇等。偃师辛村壁画墓为平脊斜坡顶空心砖墓，主室被两道隔梁分为前、中、后三室，前室左右两侧各有一个耳室（图 12），墓中既绘有壁画，又砌入带有模印画像的空心砖。壁画主要见于前后两隔梁正面、中室东西壁和前室东西耳室门外北侧（图 13）。后隔梁上部正中由一块竖立的方砖和两块竖条砖构成一个长方形画面，如同门阙。两块竖条砖上分别画着男子与瑞兽。门阙中央绘西王母及天界仙灵。门阙外两侧的三角形砖上绘凤凰。前隔梁正中绘一只蹲踞的长毛怪物，两侧为伏羲、女娲。中室东、西两壁绘庖厨、宴饮、对舞、六博等，画面充满生活气息。另外，此墓墓门的门柱为画像砖砌筑，模印着龙、虎、几何纹等。后隔梁下部也为画像砖，模印立柱、龙、虎、几何纹及“富贵宜子孙”五字。两耳室门外北侧都以模印花纹砖砌筑，却又在砖上涂了一层白底，画上了执戟门吏的形象。

其他墓葬也各有特色。陕西咸阳龚家湾 1 号壁画墓为砖石混筑墓，壁画画于墓中第三道石门的门楣上，以墨线绘成，未施彩色，图案为羊头、山峦、西王母、玉兔等。石门上是线刻并施彩色的朱雀。山西平陆枣园村墓为券顶的砖室墓，室内满绘壁画，墓顶及墙壁上方绘日、月、星象、云气和四神，四壁绘有风景、建筑、牛耕劳作等，天界与人间层次分明。山东梁山后银山墓前室为覆斗顶，后室

为券顶。前室藻井上绘日月、流云，东壁绘一棵大树与带“子元”“子礼”等榜题的九人，西壁绘车马出行并有“淳于”“游徼”“主簿”等榜题，南壁绘二层楼阁并有“都亭”等榜题，墓中有大量榜题文字，还有少量画像石。辽宁辽阳金县营城子壁画墓为复杂的套室穹隆顶结构，主室两门内外绘云气、鸟和镇墓辟邪的神人、武士等。主室北壁绘一幅升仙图——下方为祭奠场面，上方为墓主人升仙，形象地反映着汉代的灵魂观和丧葬观念。壁画手法独特，以粗犷的墨线单勾为主，很少赋色。

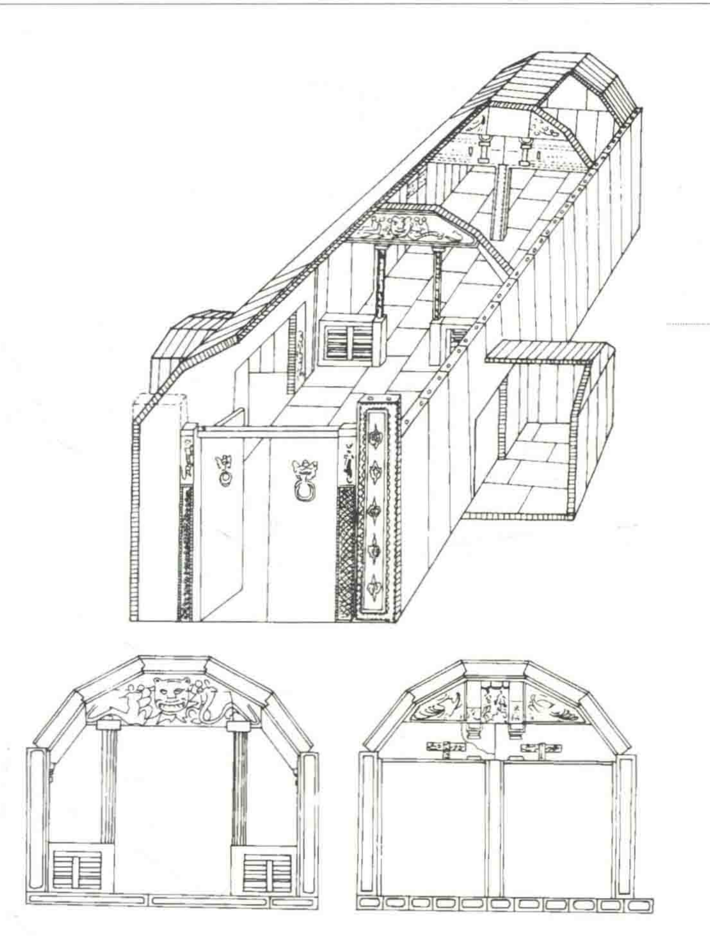


图 12　河南偃师辛村壁画墓墓室结构（示意图）

东汉后期至三国时期，壁画墓空前繁荣，目前已发现 40 多座。分布的地域更为广泛，在以河南为中心的中原及其周边地区、北方内蒙古地区、东北辽阳地区、西北甘肃河西地区、西南四川地区皆有发现。空心砖墓基本绝迹，墓室多为砖石混筑墓、砖室墓和石板墓，也有少量土洞墓。墓葬规模差异较大，形制更为多样，平脊斜坡顶墓室不再出现，而多见券顶、穹隆顶以及覆斗顶墓室，一些大型墓往往有多个墓室及数量众多的耳室，其中常有横向的前室或中室。不过，墓葬规模的增大并不一定说明墓主身份提升了，而更可能是人们不再严格遵守有关丧葬制度了，目前所知的这些墓葬墓主身份并没有高于河南永城柿园梁王墓者。混合了壁画、画像石等不同装饰手法的墓葬增多了，绘画题材更进一步丰富起来，从对天界、神仙的描绘进一步偏向于对人的表现，尤其是对墓主的生前经历或死后在地下的“生活”有更为细致具体的表现，常见宏大的宴饮、百戏、庄园、庖厨、出行等场面。与此相适应，构图方





图 13　河南偃师辛村壁画墓中后室间横额全貌及局部

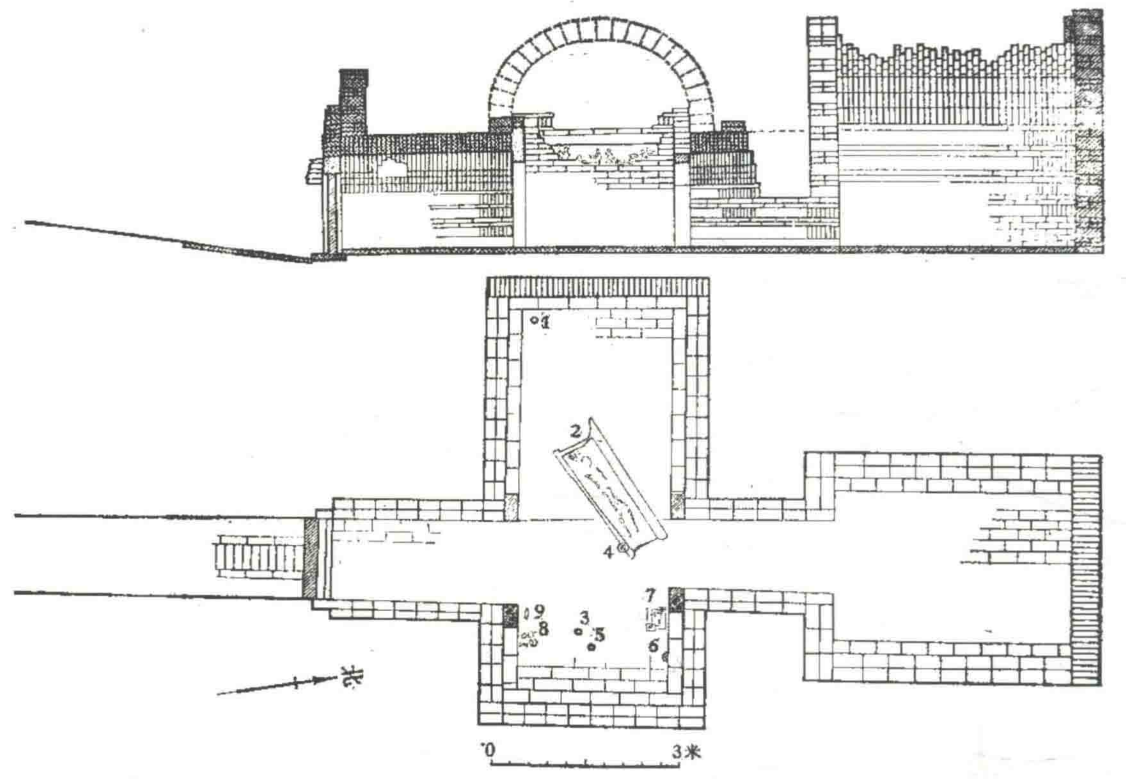


图 14　河南偃师杏园村墓平剖面图

式更为灵活多变，绘画技巧更显自由娴熟，榜题文字大量出现，墓室的许多细节如门的结构、仿木建筑的描绘、侍者的位置等也更接近地上宅第。

中原及其周边地区壁画墓中，河南的洛阳东郊机工厂墓[1]、偃师杏园村墓[2]、密县打虎亭2号墓[3]、荥阳苌村墓[4]，河北的望都所药村墓[5]和安平逯家庄壁画墓[6]，安徽亳县（今为亳州市）董园村墓[7]和陕西旬邑百子村墓[8]都是大型墓葬。

1 洛阳市文物工作队：《洛阳机工厂东汉壁画墓》，《文物》1992年第3期，第27—34页，第26页。

2 中国社会科学院考古研究所河南第二工作队：《河南偃师杏园村东汉壁画墓》，《考古》1985年第1期，第18—22页，图版二、三；中国社会科学院考古研究所：《杏园东汉壁画墓》，沈阳：辽宁美术出版社，1995年。

3 河南省文化局文物工作队：《河南密县打虎亭发现大型汉代壁画墓和画像石墓》，《文物》1960年第4期，第51—52页；安金槐、王与刚：《密县打虎亭汉代画象石墓和壁画墓》，《文物》1972年第10期，第49—62页；河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社，1993年。

4 王芹：《荥阳发现一大型东汉壁画墓》，《中国文物报》1995年1月15日；郑州市文物考古研究所、荥阳市文物保护管理所：《河南荥阳苌村汉代壁画墓调查》，《文物》1996年第3期，第18—27页。

5《河北望都县清理古残墓发现彩绘壁画》，《文物参考资料》1954年第5期，第96—98页；姚鉴：《河北望都县汉墓的墓室结构和壁画》，《文物参考资料》1954年第12期，第47—63页；北京历史博物馆、河北省文物管理委员会《望都汉墓壁画》，北京：中国古典艺术出版社，1955年；《望都二号汉墓》，北京：文物出版社，1959年。

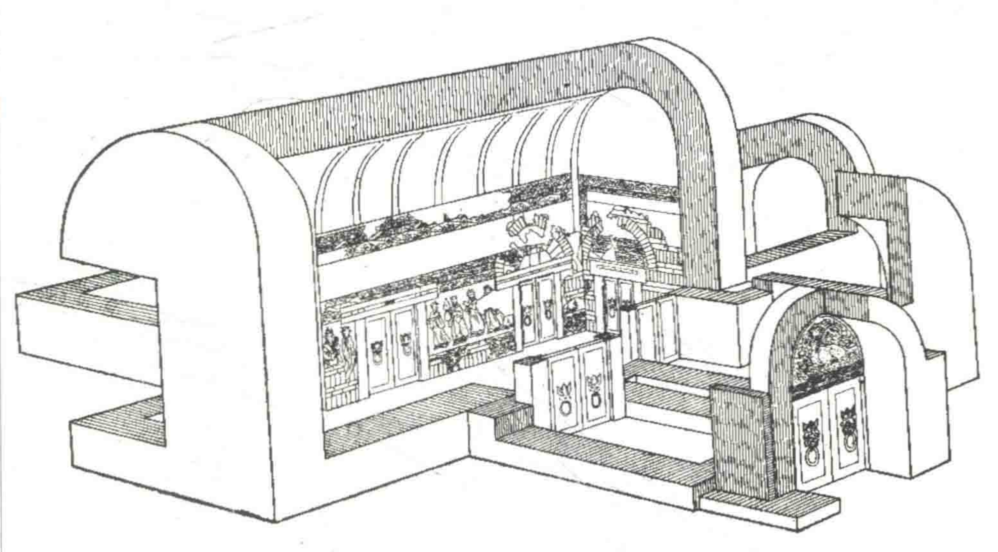
6 河北省文物研究所：《安平东汉壁画墓》，北京：文物出版社，1990年。

7 安徽省亳县博物馆：《亳县曹操宗族墓葬》，《文物》1978年第8期，第32—45页；亳县博物馆：《安徽亳县发现一批汉代字砖和石刻》，《文物资料丛刊》第二辑，第142—175页。

8 Susanne Greiff, Yin Shenping: Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der östlichen Han-Zeit in China, Main Wiesbaden: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Harrassöwitz Verlag, 2002.


图 15　河南偃师杏园村墓墓室内景


图 16　河南偃师杏园村墓墓室北壁主车前骑吏

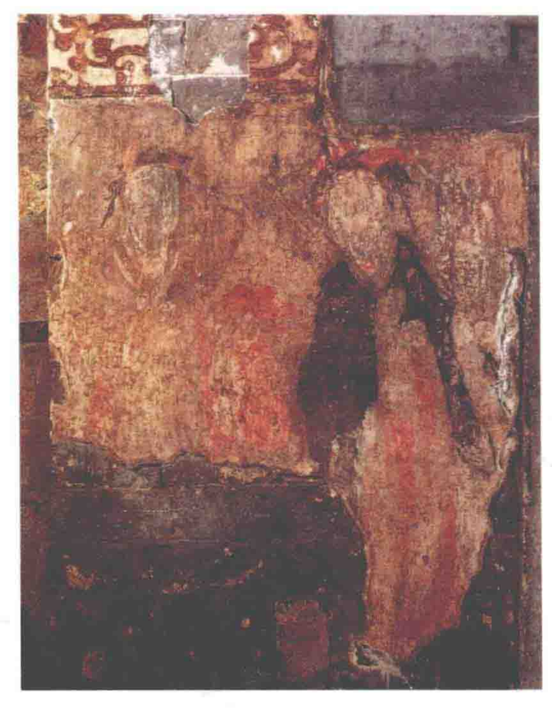

图 17　河南密县打虎亭 2 号墓结构（示意图）

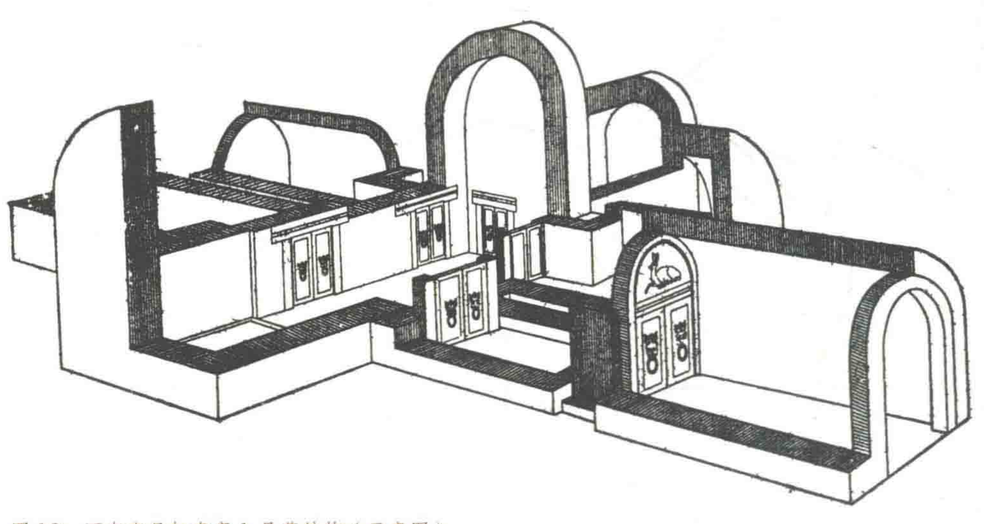
河南洛阳东郊机工厂墓为砖石混筑多室券顶墓，全长 19.12 米，最宽处有 16.65 米，由八个墓室组成，中室为横向。墓门为石质，门楣外侧刻有门簪，内侧绘有一鸟，门扉刻铺首衔环。壁画位于墓门门楣、前室、中室以及甬道中。前室壁画主要位于各壁上通往耳室或其他墓室的甬道口两侧，为门卒和骑马人物。西耳室甬道中绘一马车，前、中室之间的甬道中绘星辰、云气、飞鸟和异兽。中室绘乐舞百戏。墓中还画有仿地面建筑的朱红色立柱。

偃师杏园村墓是横前室的砖石混筑多室券顶墓（图 14），全长 13.3 米，最宽处 8 米，石门雕刻与机工厂墓相似。一幅墓主车骑出行的长卷画面贯穿了前室的南、西、北壁，画面长达 12 米，绘有 9 乘安车、70 余人、50 余匹马，气势连绵（图 15、图 16）。北壁东段下方还有一小幅画面，为庖厨宴饮图。

密县打虎亭 2 号墓为横中室的砖石混筑多室券顶墓，全长 19.14 米，最宽处 16.56 米，墓中除壁画外还有大量画像石（图 17）。各室皆有石门，门楣、门额、门柱刻瑞兽、云纹等，门扇正背两面除雕刻铺首衔环还满刻各种图案与画像。壁画有墨绘也有彩绘，根据位置和内容的不同可分为上、下两部分：各墓室、耳室和甬道的券顶多绘藻井，围绕云纹、神禽瑞兽、莲花等天界景象；墙壁绘画以人物活动为主，包括车马、庖厨、宴饮、乐舞百戏和迎宾等，其中有大量的男女侍

者形象（图18），场面宏大，绘制精美。值得注意的是，打虎亭1号墓与打虎亭2号墓的结构几乎完全相同，但却是一座画像石墓，墓中画像石图像的布局、内容和风格也与2号墓中的壁画相差无几（图19）。这更进一步说明汉代墓室中壁画与画像石属于同一个装饰系统。同在密县的后士郭1号墓、2号墓和3号墓[1]也是以画像石为主要装饰的大型墓葬，墓中有少量壁画，墓葬长度都在15米左右，宽度在13米左右。其中1号墓和3号墓的形制与打虎亭墓基本相同，壁画风格也颇为相似，可能显示出了这一


图18　河南密县打虎亭2号墓中室东段北壁下部侍女图


图19　河南密县打虎亭1号墓结构（示意图）

带的某种地域风格，甚至可能是同一批工匠的作品。

荥阳苌村墓规模比打虎亭2号墓略大，为横前室的砖石混筑多室券顶墓，全长17米，最宽处20米。甬道前后各有一道石门，门扇正背两面雕刻铺首衔环，正面还有减地线刻图案和朱绘木纹。甬道两侧和前室四壁满绘壁画，内容包括楼阙庭院、车马出行、人物故事、神禽瑞兽、乐舞百戏等，券顶部分绘莲花藻井和菱形图案。此墓有大量榜题文字。如，前室四壁的车马出行图是分层描绘，并有“郎中时车”“巴郡太守时车”“齐相时车”等榜题，是对墓主人升官经历的叙述（图20）。甬道两壁所绘

1 河南省文物研究所：《密县后士郭汉画像石墓发掘报告》，《华夏考古》1987年第2期，第96—159、223、229—240页；安金槐：《河南密县后士郭三号汉墓调查记》，《华夏考古》1994年第3期，第29—32、40页。

门卒属吏也带有标示人物身份的“门下贼曹”“功曹”“骑吏”“主簿”等榜题。券顶的神禽瑞兽则有“凤凰”“麒麟”等榜题。



图 20　河南荥阳苌村墓前室中部壁画附榜题车骑出行图

河北的望都所药村 1 号墓、2 号墓和安平逯家庄墓均为横中室的大型砖砌多室墓，券顶长度均超过 20 米，宽度均超过 10 米。望都所药村 1 号墓、2 号墓中皆不见流行的车马出行题材，券顶也没有壁画（图 21）。1 号墓前室四壁和前中室之间的通道两侧壁面上层绘属吏，下层绘祥瑞，并有大量榜题。前室南壁墓门两侧分别绘拥彗的“寺门卒”和执盾的“门亭长”。东壁绘 11 人，榜题为“仁恕椽”“贼曹”“辟车伍佰八人”“门下小史”等（图 22）。西壁绘 6 人，榜题为“□□椽”“捶鼓椽”“门下史”“门下贼曹”“门下游徼”“门下功曹”（图 23、图 24）。北壁通道入口两侧绘“主簿”“主记史”，通道中为“小史”“勉□谢史”“侍阁”“白事吏”等。根据这些属吏的形象可以推测墓主生前为二千石以上的官吏。祥瑞图则有“芝草”“鸾鸟”“白兔游东山”等榜题，这些神奇的动植物出现在现实人物的下方，也可以看出神仙类题材正在退居次要地位。2 号墓中的壁画主要见于两个前室的墙壁上部，也以属吏为主，并有榜题。两墓风格一致。

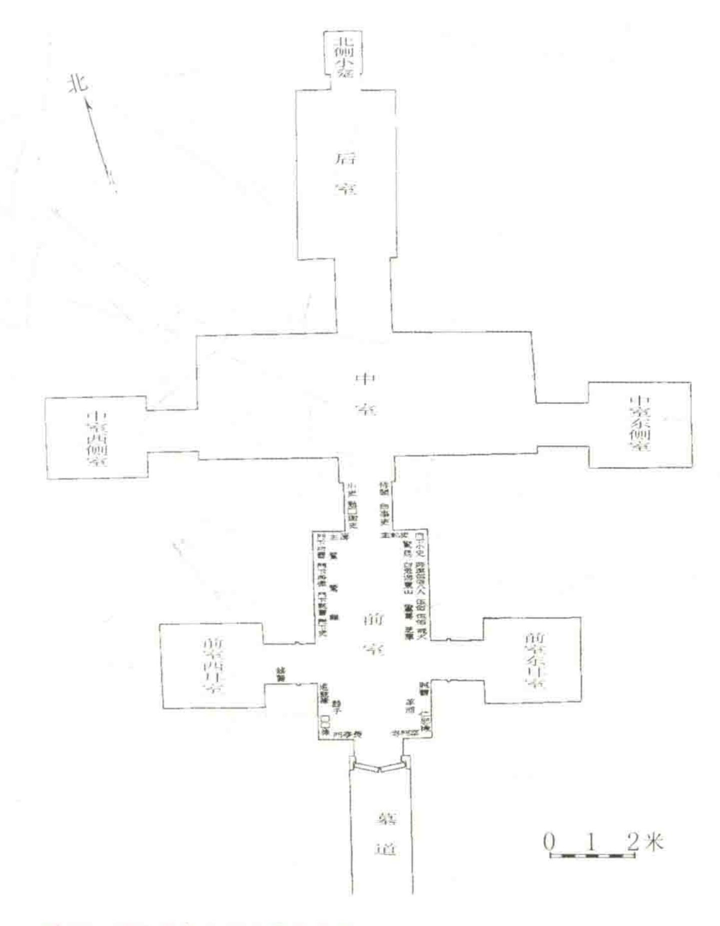


图 21　河北望都 1 号汉墓平面图

安平逯家庄墓内有熹平五年（176 年）的题记，是一座纪年明确的墓葬（图 25）。前室右耳室及通往前室的甬道中绘门卒属吏。中室四壁用黄色线从上至下分为四层，描绘着车骑出行行列，可能和墓主人的历次升迁有关（图 26）。中室右耳室南壁绘墓主坐于帐内，后有侍女，右有男侍，并有属吏拜见和乐舞场面，北壁则为规模宏大的庄园建筑。壁画场面宏大，人物众多，庄园建筑采用鸟瞰式构图，表现出了重

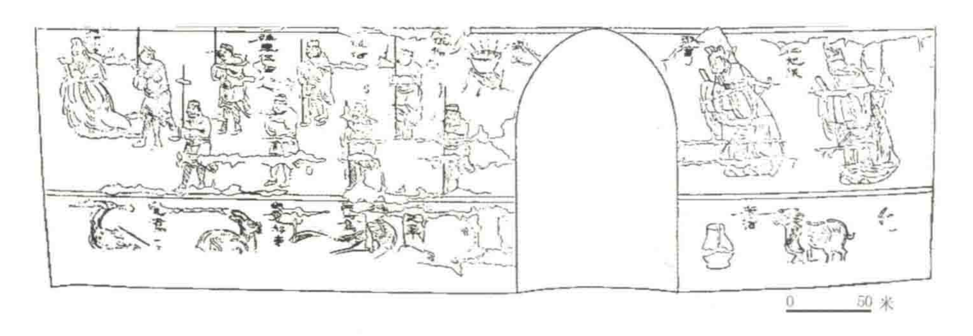


图 22　河北望都 1 号墓前室东壁壁画（示意图）

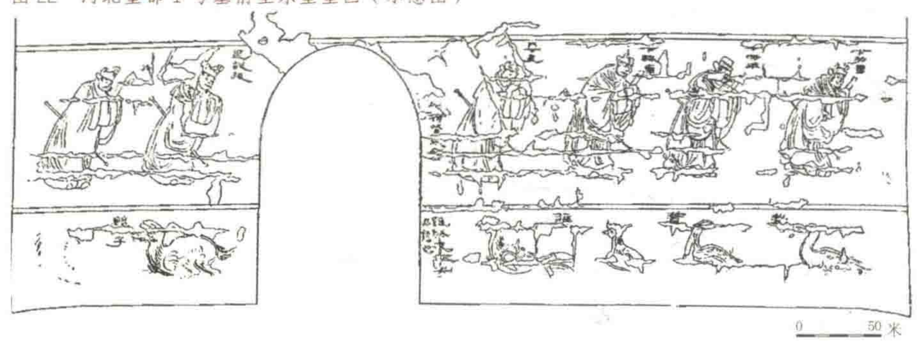


图 23　河北望都 1 号墓前室西壁壁画（示意图）

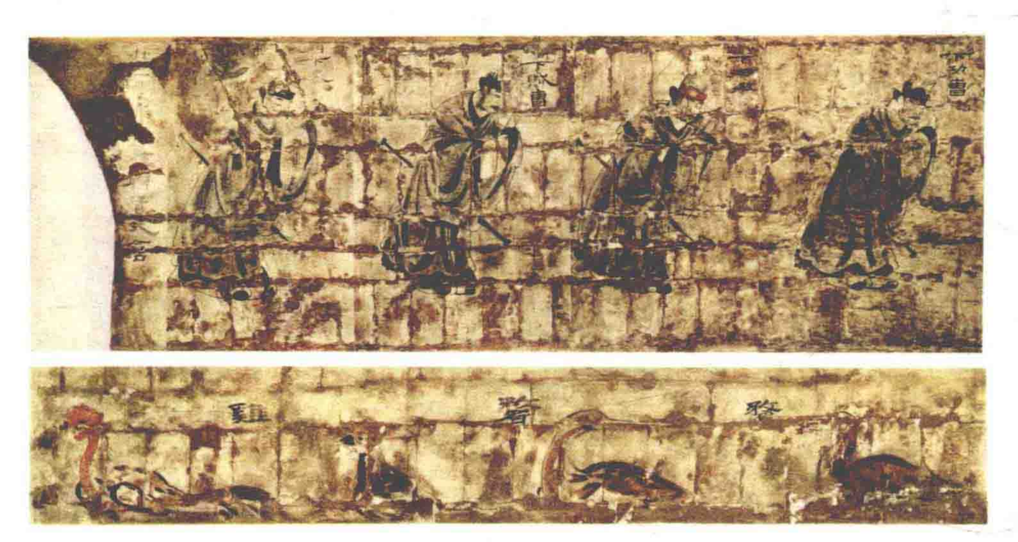


图 24　河北望都 1 号墓前室西壁券门以北壁画（摹本）

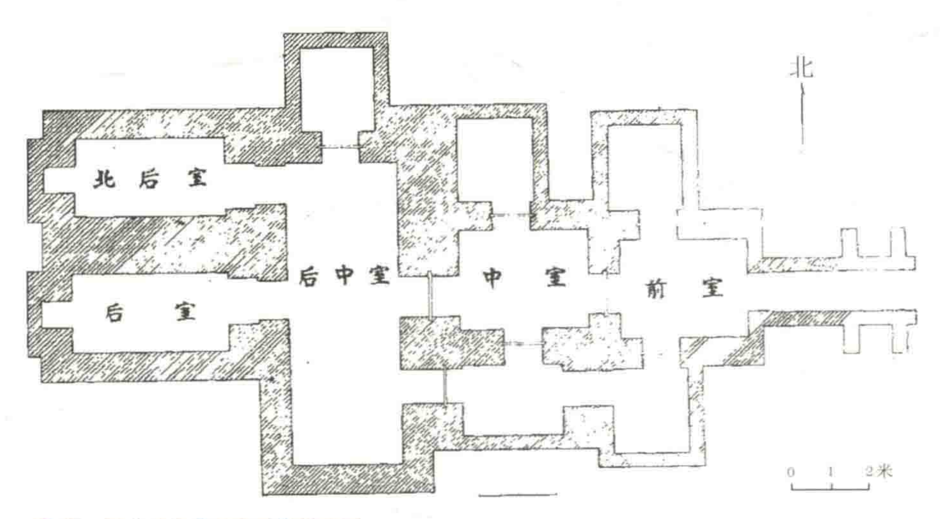


图 25　河北安平逯家庄汉墓平面图

叠错落的庭园，具有纵深空间感。尤其值得注意的是，此墓全无仙界景物的描绘，画中完全是和现实生活相关的内容。

安徽亳县董园村1号墓长13米，宽10.4米；董园村2号墓长15.3，宽10.2米，都是券顶多室墓。董园村1号墓为砖石混筑，兼有画像砖和壁画，画像砖刻奔马图像（图27），壁画已残，仅能辨认券顶处为天象图。董园村2号墓为石结构，墓中既有石刻也有壁画，甬道两壁刻守门人物（图28），墓门内外皆刻铺首衔环，门两侧刻青龙、白虎，门额刻凤、鹿、羽人、怪兽等。前室券顶绘天象，通往中室的门额上绘双兽、帐篷、旌旗、芦苇等。前室北耳室门额上绘一人物坐像。中室绘一排侍女，并有朱栏亭阁等。从随葬器物来看，董园村1号墓、2号墓的墓主等级较高，2号墓的墓主可能为列侯一级。

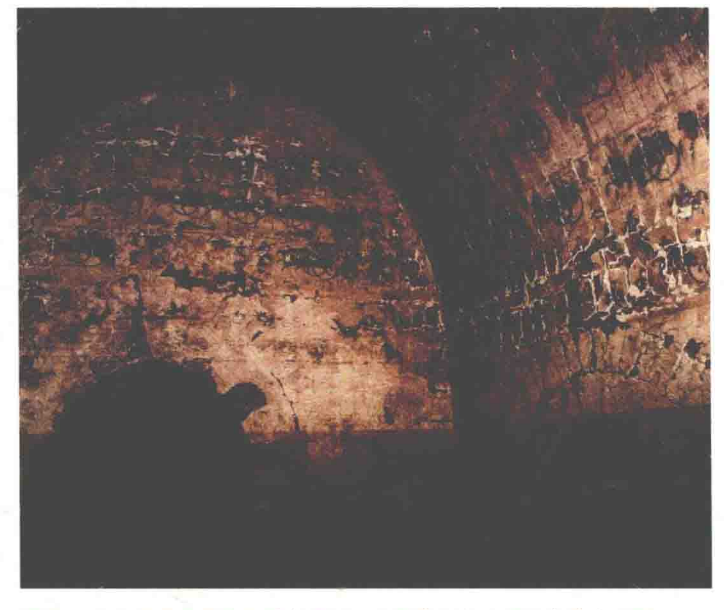

图26　河北安平逯家庄汉墓中室西、北壁券门上方壁画车马出行图


图27　安徽亳县董园村1号墓画像砖（拓片）

陕西旬邑百子村墓长24米，宽15米，为砖砌大型多室墓，前室为穹隆顶，后室为券顶。墓门外的甬道两壁各绘一力士，有“邠王力士”和“诸观者皆解履乃得入”的榜题。门内甬道两壁分别绘“门者”和“亭长”。前室室顶绘莲花藻井、云气、星辰、日月和青龙、白虎、朱雀、玄武四神。南壁绘鸡首人身、牛首人身的神怪，并有牧牛图、马厩和猪。西壁绘粮仓、粮堆、树和人物（图29）。东壁绘牛耕、马群、树和人物，其中一红衣女子有“亭长夫人”的榜题。北壁绘“丞主簿”，旁边树上有猴，下有两人举弓欲射，另有花树与女子。西侧室北壁绘侍女。东侧室南壁绘庖丁，并有“大宰”“牛肉”等榜题，北壁绘三侍女奉酒食，后面有一儿童。后室西壁南端绘墓主“邠王”和一郭姓将军对坐，背后有长篇朱色题记。西壁北端绘“小史”“将军门下”“画师工”等，最北端绘一辆轺车。东壁绘女眷和儿童。后壁正中绘一黄色的“工”字形物，其西侧绘一辆轺车，与西壁北端的轺车相接。此墓中首次出现壁画作者本人——“画师工”的肖像，这是目前所见中国最早的自画像。而“诸观者皆解履乃得入”的榜题则说明，

在墓葬建成、壁画绘制完成之后，这座墓并没有马上封闭，并且还允许人们入内参观。这应该与“举孝廉”制度的影响有关，即，对死者的“孝”要被尽可能多的人看到，这对治丧之人的声望乃至仕途都大有好处。大概死者的后代亟欲向众人展示自己厚葬父母的孝行，但又怕随便参观有失对死者的尊重，所以才有了这条要求参观者在墓室门口脱鞋的标示语。

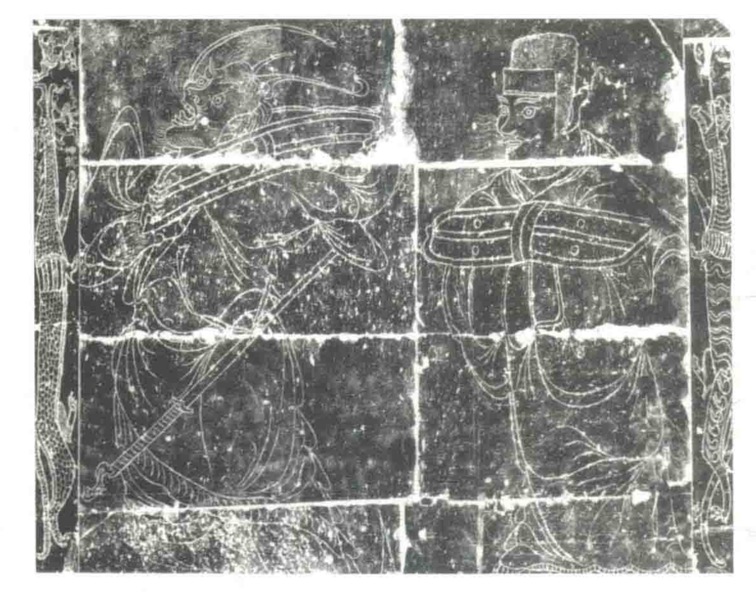


图 28　安徽亳县董园村 2 号墓画像石守门人物（拓片）

中原及周边地区的中小型墓葬也很有特色。例如，山西夏县王村墓[1]为横前室的中型砖砌多室券顶墓，在墓顶和与其等高的端墙上部绘云气仙灵、宴饮乐舞，墓室室壁和甬道侧壁分层描绘迎奉队列、车马出行场面，前室东壁绘墓主夫妇，后室东壁绘庭院建筑图画。其中，墓主像有“安定太守裴将军”的榜题，车马出行场面则有一些表示官位的榜题（图 30）。山东济南青龙山墓[2]为横前室、横中室的中型砖石混筑券顶墓。墓门、中室门、后室门皆刻画像，包括鱼、朱雀、几何纹等。墓门过洞绘门卒，前室绘车马出行，中室绘拜谒场面。河南洛阳朱村墓[3]为横向墓室带一个耳室的小型砖石混筑券顶墓，墓门的门楣刻门簪，门额刻卧鹿，门扇刻铺首衔环。墓室北壁西部绘一幅

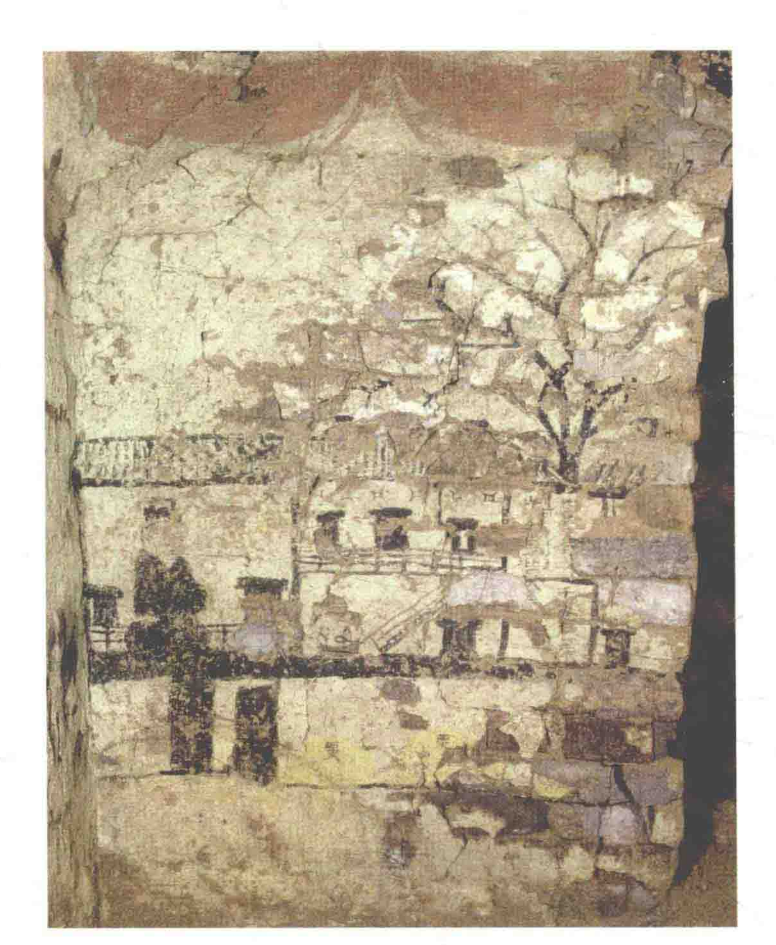


图 29　陕西旬邑县百子村墓前室西壁左下方壁画

1 山西省考古研究所、运城地区文化局、夏县文化局博物馆：《山西夏县王村东汉壁画墓》，《文物》1994 年第 8 期，第 34—46 页。

2 济南市文化局文物处：《山东济南青龙山汉画像石壁画墓》，《考古》1989 年第 11 期，第 984—993 页。

3 洛阳市第二文物工作队：《洛阳市朱村东汉壁画墓发掘简报》，《文物》1992 年第 12 期，第 15—20 页。

墓主夫妇宴饮图，南壁中下部绘车马出行图长卷及拜迎者（图 31），描绘工整细致，艺术水平较高。陕西靖边杨桥畔壁画墓[1]为前后两室的小型券顶砖室墓，前、后室墙壁上都绘着立柱、枋、斗栱、阑额等仿木结构，并以墨线在红地上画出逼真的木纹，枋、斗栱和阑额还以砖砌出轮廓。上层壁画位于斗栱之间，下层壁画位于立柱之间的壁面上。前室上层绘场院收获、历史人物、仙人乘云车，下层绘仙界场面、宴饮百戏和车马出行（图 32）。后室门口两侧分绘伏羲、女娲，室内立柱之间无壁画，斗栱之间绘仙人出行，后室后壁斗栱之间绘耕作场面，阑额上方山墙顶部绘墓主夫妇凭栏而坐，旁立侍从。画面粗放生动，带有鲜明的地域特点。陕西定边郝滩墓[2]与其时代、地域相近，壁画风格亦相似（图 33）。



图 30　山西夏县王村墓前室东壁中段壁画车骑出行、拜谒、“安定太守裴将军”像（摹本）

北方内蒙古地区的墓葬有托克托壁画墓[3]、和林格尔壁画墓[4]、鄂托克凤凰山 1 号壁画墓[5]等。其中以和林格尔壁画墓最具特色，这是一座大型砖砌多室穹隆顶墓，全长 19.85 米，各墓室、耳室均绘有壁画，可辨识的榜题有二百五十多条，是目前发现的壁画分布面积最大、榜题数量最多、构图形式最复杂的汉代壁画墓。墓中全部壁画是一个相互联系的整体，表现了墓主一生的仕途经历。前室墓顶绘神禽瑞兽和仙人，室壁主要以车马出行场面表现墓主从“举孝廉”到“使持节护乌桓校尉”的升官经历（图 34、图 35），并有拜谒场面、乐舞百戏、幕府、粮仓等。中室绘宁城图、墓主夫妇像、庖厨宴饮、乐舞百戏、祥瑞图、历史人物等。后室表现墓主的家居生活及庄园生产，室顶绘四神、流云。三个耳室表现耕种放牧、宴饮庖厨等。此墓的车马出行图与河南荥阳苌村墓、河南洛阳朱村墓、河北安平逯家庄墓中的车马出行图一样，都是东汉后期壁画墓中展现墓主人生前经历并炫示其高贵身份的常见手法。

东北辽阳地区较为偏远，文化上较中原地区相对落后，故而壁画墓的发展

1 陕西省考古研究院、榆林市文物研究所、靖边县文物管理办公室：《陕西靖边东汉壁画墓》，《文物》2009 年第 2 期，第 32—43 页。

2 陕西省考古研究所、榆林市文物管理委员会：《陕西定边县郝滩发现东汉壁画墓》，《考古与文物》2004 年第 5 期，第 20—21 页，彩版。

3 罗福颐：《内蒙古自治区托克托县新发现的汉墓壁画》，《文物参考资料》1956 年第 9 期，第 43 页。

4 内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆：《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》，《文物》1974 年第 1 期，第 8—23 页；内蒙古自治区博物馆文物工作队：《和林格尔汉墓壁画》，北京：文物出版社，1978 年。

5 内蒙古文物考古研究所：《内蒙古中南部汉代墓葬》，北京：中国大百科全书出版社，1998 年。



图 31　河南洛阳朱村壁画墓墓室南部中下部壁画



图 32　陕西靖边杨桥畔东汉壁画墓前室西壁下层壁画



图 33　陕西定边郝滩乡四十里铺村 1 号墓墓室东壁壁画

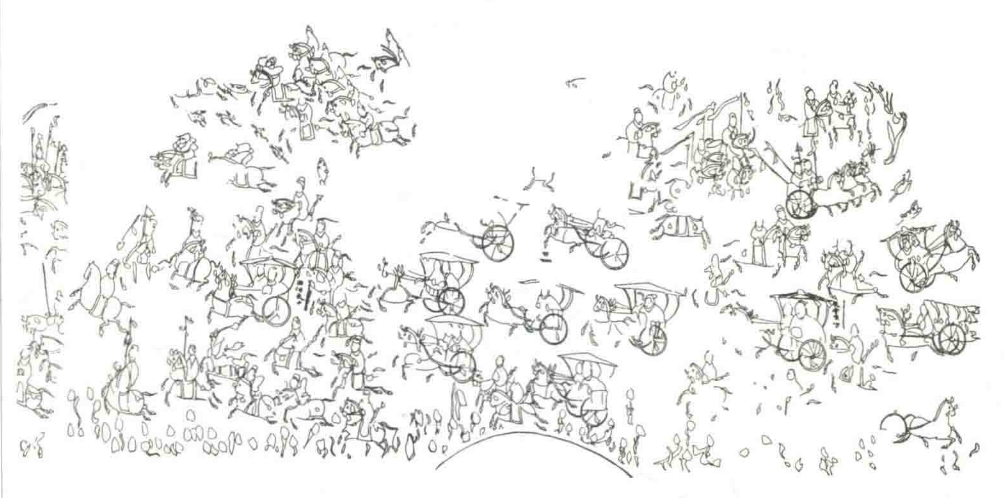


图 34　内蒙古和林格尔东汉壁画墓前室西壁出行图（示意图）

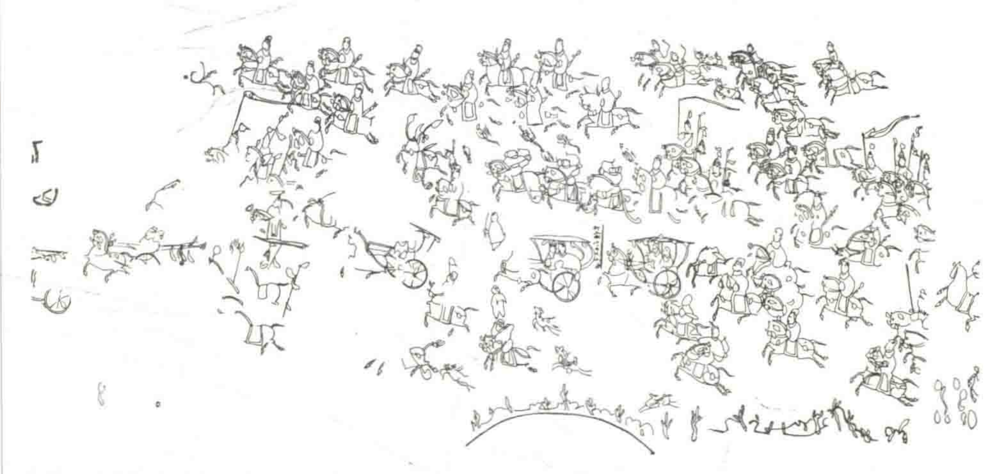


图 35　内蒙古和林格尔东汉壁画墓前室南壁出行图（示意图）

有一定的滞后性。不过东汉末年中原陷于战乱之后，此处局势比较稳定，壁画墓在继承汉代传统的基础上继续发展，成为连接汉魏至南北朝壁画墓艺术的一个重要纽带。此处的壁画墓较为密集，前后共发现11座，墓葬均是用石板和石条构筑，壁画直接画在石面上。如迎水寺墓[1]、南林子墓[2]、三道壕1—3号

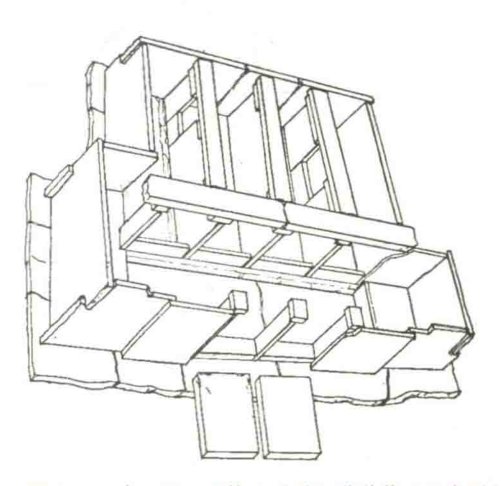


图 36　辽宁辽阳三道壕 1 号壁画墓结构（示意图）

1［日］八木奘三郎：《辽阳发见の壁画古坟》，《东洋学报》第11卷第1号，1921年1月；［日］塚本靖：《辽阳太子河附近の壁画わる古坟》，《考古学杂志》第11卷第7号，1921年3月；［日］滨田耕作：《辽阳附近の壁画古坟》，《东亚考古学研究》，冈书院，1930年。

2［日］驹井和爱：《南满洲辽阳に於ける古迹调查》（1、2），《考古学杂志》第32卷第2、7号，1942年；［日］原田淑人：《辽阳南林子の壁画古坟》，《国华》第53编第4册，1943年4月；驹井和爱：《辽阳发见の汉代坟墓》，东京大学文学部考古研究室《考古学研究》（第一册），东京，1950年12月。

墓[1]（图36）、北园1号墓[2]和2、3号墓（图37）、棒台子1号墓和2号墓[3]、南雪梅村墓[4]等皆为带回廊的大型石室墓，棺室多达3至4个，有1至5个耳室。旧城东门里墓[5]则由两个棺室和明器室组成。这些墓葬的壁画题材多见门卒、守门犬、墓主肖像、宴饮百戏、庖厨、楼阁、车马出行、日月天象、祥瑞神兽等，通常绘在室顶、门柱、梁枋、楣额上，也有个别图像绘在四壁上端。在这些墓葬中，耳室绘墓主像的做法以及车马出行和府邸楼阁的表现皆显示出与中原地区墓葬一脉相承的关系，门柱上绘的守门犬却是此地特有的。



图37 辽宁辽阳北园3号汉墓墓门东侧门柱门吏

西北甘肃河西地区目前发现的汉代壁画墓包括酒泉下河清1号壁画墓[6]、武威磨嘴子壁画墓[7]、民乐八挂营1、2、3号壁画墓[8]等，还有年代介于三国和西晋之间的嘉峪关1号墓、2号墓。其中，酒泉下河清1号墓为中型砖室墓，其余都是小型土洞墓。下河清1号墓为汉魏之际的中型多室砖砌墓，前、中室为穹隆顶，后室为券顶。壁画均为一砖一画，位于檐壁上和前室四壁。檐壁上有7块砖绘有壁画，内容为流云中的羽人、奔牛、龙、虎等。前室有57块砖上绘有壁画，内容为麒麟、飞鸟、大象、野猪、农夫、猎人、庖厨劳作等。这种每砖一画的做法和简约随意的绘画风格在这一地区延续到魏晋时期。嘉峪关1号墓的墓门上方有砖砌门楼，砖面雕出斗栱、力士等。前室一侧画宴饮庖厨，一侧画农耕畜牧，后室后壁画侍女和生活用品，也多是一砖一画。这些壁画墓的绘画水平较中原地区墓室壁画略逊一筹，虽然行笔十分流畅，但构图及造型都比较草率，题材的丰富性也有所下降。

1 李文信：《辽阳发现的三座壁画古墓》，《文物参考资料》1955年第5期，第15—42页；东北博物馆：《辽阳三道壕两座壁画墓的清理工作简报》，《文物参考资料》1955年第12期，第49—58页。

2 ［日］驹井和爱：《最近发现にかる辽阳の汉代壁画古坟》，《国华》第54编第10册，1944年10月；李文信：《辽阳北园壁画古墓记略》，《"国立沈阳博物院筹备委员会"沈阳博物院筹备委员会汇刊》第1期，1947年10月；驹井和爱：《南满洲辽阳に於ける古迹调查》（1、2），《考古学杂志》第32卷第2、7号，1942年；驹井和爱：《辽阳发见の汉代坟墓》，东京大学文学部考古研究室《考古学研究》（第一册），东京，1950年12月；辽阳市文物管理所：《辽阳发现三座壁画墓》，《考古》1980年第1期，第56—58、65页。

3 李文信：《辽阳发现的三座壁画古墓》，《文物参考资料》1955年第5期，第15—42页；王增新：《辽阳棒台子二号壁画墓》，《考古》1960年第1期，第20—23页。

4 王增新：《辽宁辽阳县南雪梅村壁画墓及石墓》，《考古》1960年第1期，第16—19页。

5 辽宁省博物馆、辽阳博物馆：《辽宁辽阳旧城东门里壁画墓》，《文物》1985年第6期，第25—42页。

6 甘肃省文物管理委员会：《酒泉下河清第1号和第18号墓发掘简报》，《文物》1959年第10期，第71—77页。

7 党寿山：《武威磨嘴子发现一座东汉壁画墓》，《考古》1995年第11期，第1052—1053页。

8 施爱民、卢晔：《民乐清理汉代壁画墓》，《中国文物报》1993年5月30日。

西南地区的四川三台县郪江柏林坡1号墓[1]是一座大型彩绘壁画崖墓，墓内有“元初四年”（117年）纪年。墓内装饰丰富，共有46幅彩绘和浮雕彩绘画像，内容为门吏、日月星辰、祥禽瑞兽、四神、墓主夫妇肖像、宴饮、秘戏等。墓内还有丰富多样的仿木结构建筑雕刻，如棂窗、天花藻井、斗栱、枋、柱、檩、椽等，皆施彩绘。壁画与画像石的界限在这座墓中可以说是非常模糊的，之所以将其归为壁画墓，是因为墓中彩绘较多。但从技术角度来说，这种墓葬实际上更近似于画像石墓，因为工匠在建造时要更多考虑图像与建筑各部分的关系。

二、画像石墓

汉画像石墓的分布大致可分为四个区域，一是山东、苏北、皖北、豫东区；二是以河南南阳为中心的豫南、鄂北区；三是陕北、晋西北区；四是四川、重庆、滇北区[2]，这几个区域都是当时经济文化比较发达的地区。就目前发现的资料来看，汉画像石墓大致产生于西汉武帝时期，与最早的壁画墓（河南永城芒砀山柿园村汉墓）中的画像石约在同一时间出现。山东、苏北与河南南阳等地的汉画像石墓都是从这时开始发展起来的，后来这些地区成为了汉画像石最为丰富、延续发展的时间较长、发展水平也较高的中心区域。陕北、晋西北与四川等地开始出现画像石墓则是在东汉中期前后。画像石墓于东汉时期达到鼎盛，东汉末年开始衰落，至南北朝已基本消亡。据研究，壁画墓和画像石墓、画像砖墓都需要彩绘[3]，壁画墓只要在建好的墓中绘画即可，画像砖一般是模制成型，而画像石却往往需要根据每一座墓葬“量身定做”。所以画像石墓是三种墓葬中耗资最巨大的，画像石墓的出资人平均经济水平有可能要高于壁画墓和画像砖墓的出资人，也因此最能体现汉代民间的厚葬风俗。

西汉时期的画像石墓包括山东济宁师专西汉墓M16[4]、山东临沂庆云山画像石墓M1、M2[5]、河南南阳赵寨砖瓦厂画像石墓[6]、河南唐河县石灰窑村画像石墓[7]、河南唐河县湖阳镇画像石墓[8]等。山东几座较早的画像石墓都是石椁墓，刻绘手法主要是阴线刻，画面多分成几格。如山东济宁师专西汉墓M16，石椁四壁内面皆有石刻。南壁画面分成三格，左为几何纹样，右为二人挥长袖起舞，中间为二人执桴击鼓。北壁画面也分成三格，左刻绶带穿双璧，右为几何纹样，中间刻一厅堂，堂中主人凭几端坐，左一人执笏跪拜，右为侍者。厅堂两侧各有一树。东壁刻方格纹，西壁刻穿璧纹。石椁的石面比较粗糙，图像全为阴线刻，线条较粗。

---

1 四川省文物考古研究院、绵阳市文物管理局、三台县文物管理所：《四川三台郪江崖墓群柏林坡1号墓发掘简报》，《文物》2005年第9期，第12—35页。

2 蒋英炬、杨爱国：《汉代画像石与画像砖》，北京：文物出版社，2001年。

3 信立祥：《汉代画像石综合研究》，第26页，北京：文物出版社，2000年。

4 济宁市博物馆：《山东济宁师专西汉墓群清理简报》，《文物》1992年第9期，第22—36页。

5 临沂市博物馆：《临沂的西汉瓦棺、砖棺、石棺墓》，《文物》1988年第10期，第68—75页。

6 南阳县博物馆：《南阳县赵寨砖瓦厂画像石墓》，《中原文物》1982年第1期，第1—4页。

7 赵成甫、张逢酉、平春照：《河南唐河县石灰窑村画像石墓》，《文物》1982年第5期，第79—84页。

8 南阳地区文化工作队、唐河县文化馆：《唐河县湖阳镇汉画像石墓清理简报》，《中原文物》1985年第3期，第8—13页。

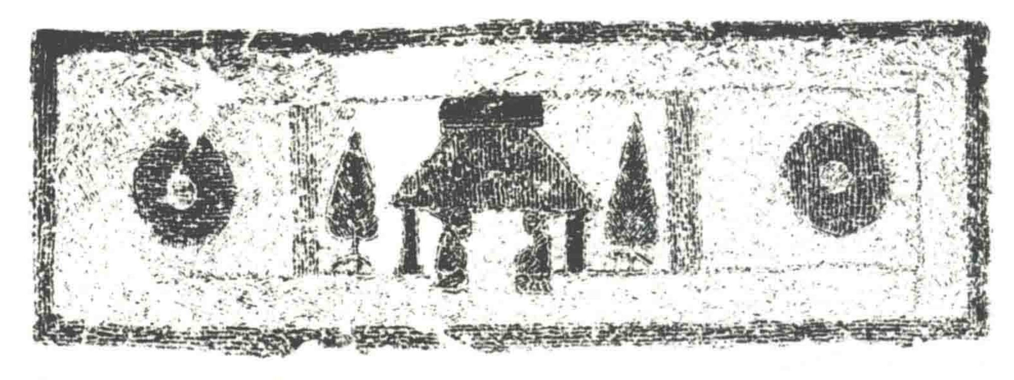


图 38　山东临沂庆云山 2 号墓石椁东壁（拓片）

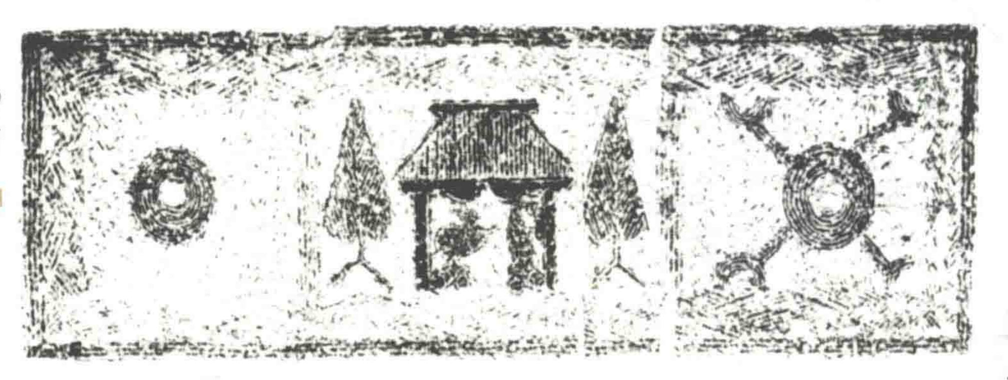


图 39　山东临沂庆云山 2 号墓石椁西壁（拓片）



图 40　山东临沂庆云山 2 号墓石椁南壁（拓片）

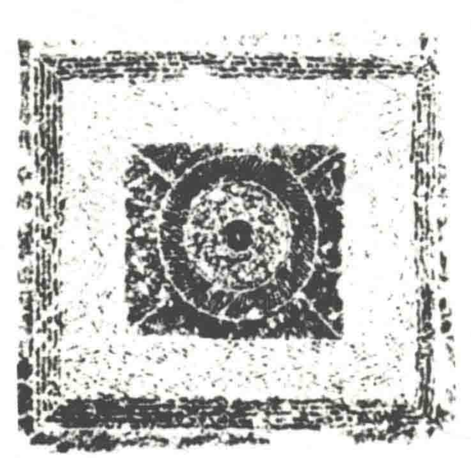


图 41　山东临沂庆云山 2 号墓石椁北壁（拓片）

从墓中出土的陶鼎、陶壶、铜釜、石琀等来看，墓主人等级不高，下葬年代约在武帝到宣帝时期。穿璧纹等与升仙有关的图像、显示墓主地位的厅堂拜谒图和仿写生前享乐的舞蹈击鼓场面是此墓的主要内容，这些题材皆是后世画像石墓中常见的。临沂庆云山 M1、M2 也是石椁墓，图像也是以阴线刻在粗糙的石面上，画面多数分格。M1 仅刻几何纹样，M2 刻有穿璧纹、厅堂拜谒图、拥剑门吏和执械搏斗场面（图 38—图 41），时代约在武帝时期或更晚。河南的画像石墓一般为砖石混筑多室墓或石室墓，时代多在昭帝时期及以后。这一地区画像石多为石灰岩，较为粗糙，所以物象形体较大，常见一石一画，构图不如山东地区复杂。雕刻技法多见凿地纹浅浮雕，风格粗犷奔放。南阳赵寨砖瓦厂墓为砖石混筑多室墓，仅墓门门扉和门柱上雕有画像，其上还有彩绘痕迹。雕刻手法为凿纹地凹面阴线刻，

即把物象轮廓以内的画面剔去一层，再在下凹的轮廓中以阴线刻画细部，画面其他部分则凿出横向或竖向的并列阴线纹，以衬托主体物象。内容为门阙、楼阁、凤鸟、十字穿璧、铺首衔环等。唐河县石灰窑村墓为石室墓，有东、西两个墓室，仅东墓室墓门刻有画像，内容为菱形穿环纹、铺首衔环、门吏、树木、厅堂、男女主人和侍从、侍女等。河南这几座画像石墓从技术水平上看比山东的两座石椁墓成熟一些，墓葬形制上体现了当时从竖穴椁墓到横穴室墓演变的趋势。总的来说早期画像石墓规模较小，从形制来看等级不高，墓中画像比较简单，但相对于同时期壁画墓来说，较早出现了厅堂楼阙、门阙门吏、仆从乐舞等仿写现实生活的画面，神异类题材相对并不突出。

新莽到东汉前期的画像石墓主要为前后两室或平面呈“回”字形的石室墓或砖石混筑墓，山东、苏北地区也有少量石椁墓。不过，这一时期的石椁墓结构比前一时期复杂，如江苏泗洪重岗墓[1]和山东曲阜东安汉里墓[2]即是石椁墓，都是一椁双室。泗洪重岗墓前端开作墓门，东安汉里墓前端则仍为椁板。泗洪重岗墓椁室内壁、中间隔板两面与墓门内外均刻画像，手法为浅浮雕。内容为铺首衔环、门阙、厅堂、庖厨、乐舞、车骑、狩猎、农耕、日月等。东安汉里墓则在椁室内壁按方位对应刻出了四神形象，中间隔板两面刻乐舞、宴饮生活题材，盖板刻穿璧纹和神兽等，手法为减地平面阴线刻。头、足挡外面刻神人、侍者等，皆为阴线刻。由这两座墓可以看出仿写现实生活的内容有所增多，神仙祥瑞的系统也更完善了。江苏铜山周庄、洪楼、苗山墓[3]都是平面呈“凸”字形的前后两室石室墓，雕刻手法都为浅浮雕和减地平面线刻。周庄墓后室为单棺室，前、后室之间有门和直棂窗。墓门两侧表现青龙、白虎、伏羲、女娲和执旌卫士、执彗门吏。前、后室之间的门两侧刻楼阁、异兽、躬身相迎的人物等。洪楼、苗山墓的后室以石条隔为三个棺室。洪楼墓各室均为叠涩顶，前室后壁以减地平面线刻手法表现庖厨宴饮、车马出行、乐舞场面等。苗山墓的墓门内东西壁、后室横楣、后室中棺室右壁及后壁皆有画像，内容为日月、神禽瑞兽、乐舞、庖厨、执械相搏和几何纹样等。河南南阳杨官寺墓[4]为平面呈“回”字形的石室墓，布局类似椁墓（图 42），画像主要刻在立柱、门楣和门扉上，手法为凿纹地凹面阴线刻（图 43）。内容包括双阙、楼阁、朱雀、鹤、长青树、斗兽、山岗、河水、船、执钺人物、抚琴人物等，还有伯乐相马等历史故事，故事画面带有说明内容的榜题。

河南唐河新店天凤五年（18 年）冯孺久墓[5]平面也呈“回”字形，但为砖石混筑墓，规模宏大。画像位于门楣、门扉、门侧柱及室内墙壁上。内容有白虎、朱雀、铺首衔环、执笏人物、二龙穿璧、二龙交尾、羽人、蹶张、乐舞百戏、驯虎、骑象、拜谒场面等（图 44、图 45）。大都经过朱彩描绘。手法多为凹面阴线

1 南京博物院、泗洪县图书馆：《江苏泗洪重岗汉画象石墓》，《考古》1986 年第 7 期，第 614—622 页。

2 蒋英炬：《略论曲阜“东安汉里画象”石》，《考古》1985 年第 12 期，第 1130—1135 页。

3 王德庆：《江苏铜山东汉墓清理简报》，《考古通讯》1957 年第 4 期，第 33—38 页；江苏省文物管理委员会：《江苏徐州汉画像石》，第 7—10 页，北京：科学出版社，1959 年。

4 河南省文化局文物工作队：《河南南阳杨官寺汉画象石墓发掘报告》，《考古学报》1963 年第 1 期，第 111—139 页。

5 南阳地区文物队、南阳博物馆：《唐河汉郁平大尹冯君孺人画像石墓》，《考古学报》1980 年第 2 期。

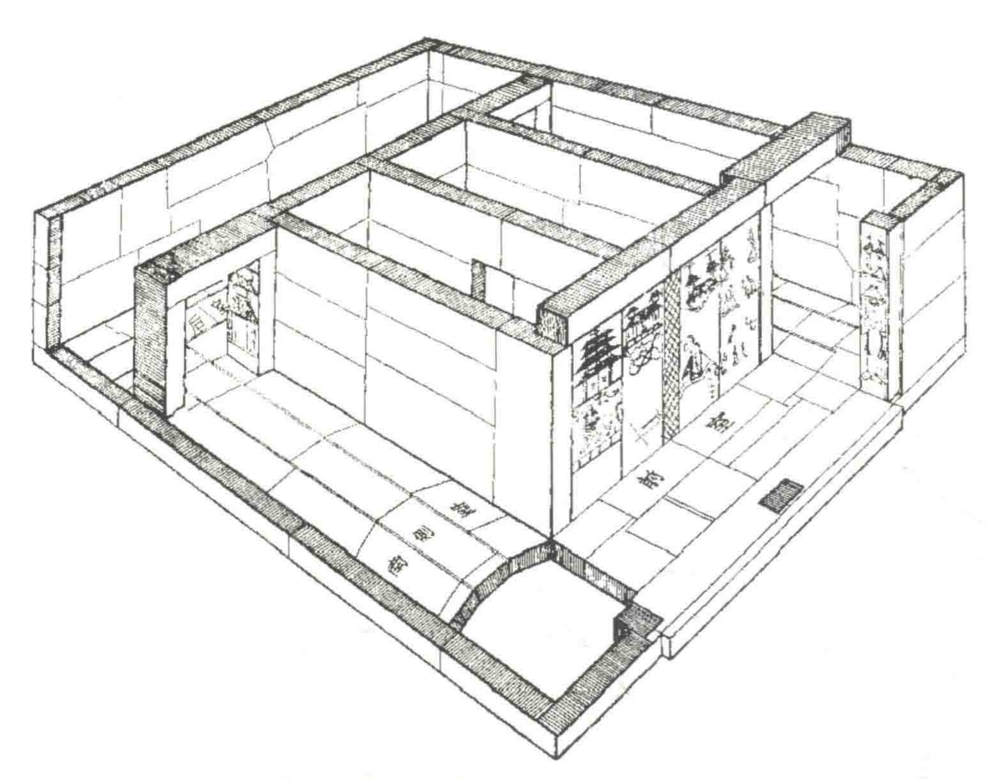


图 42　河南南阳杨官寺画像石墓结构（示意图）

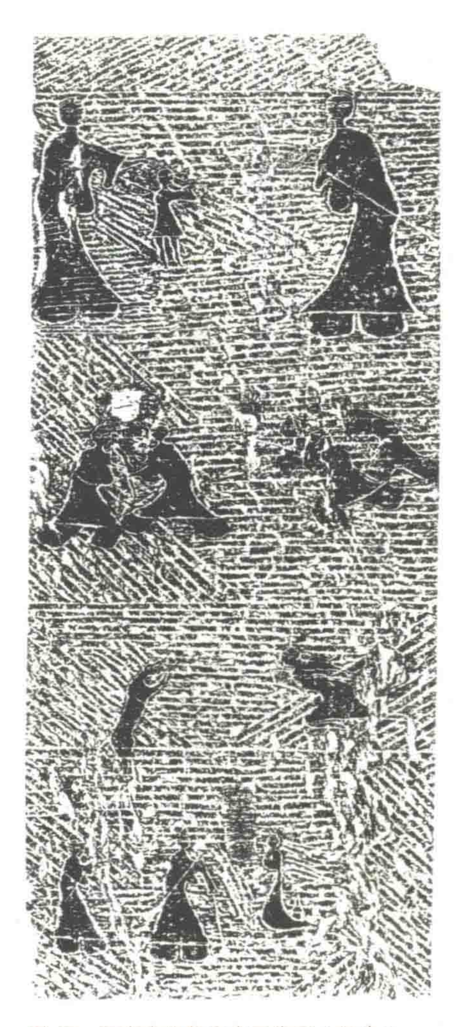


图 43　河南南阳杨官寺画像石（拓片）

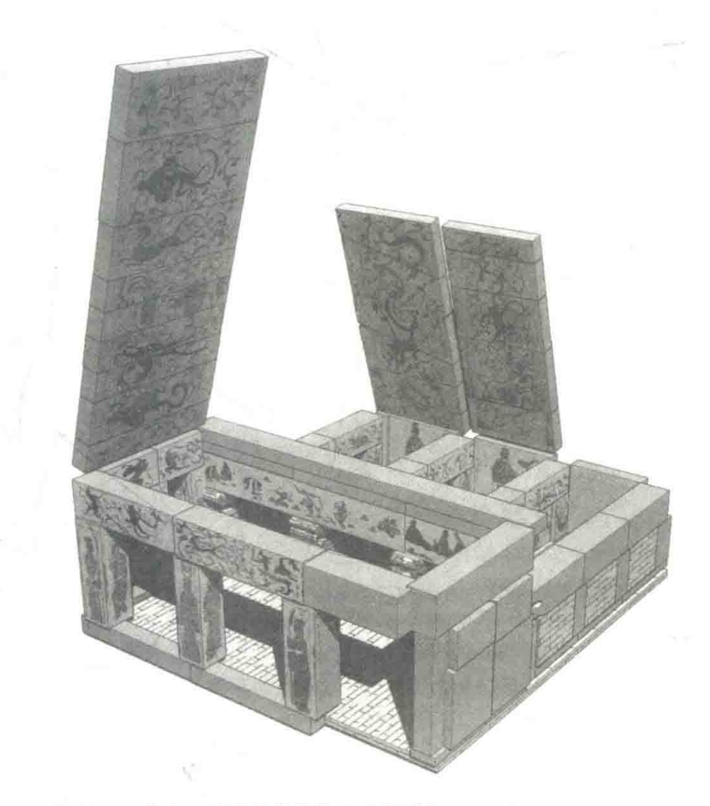


图 44　河南唐河天凤五年（18 年）冯孺久墓画像石（拓片）

刻，石面上往往有斜纹状或麻点状凿痕。画面形象朴拙豪放，布局疏朗，主题突出。墓中有题记多则，不仅说明墓主为“郁平大尹冯君孺久”，更有“天凤五年”的明确纪年，对于了解新莽时期画像石的风貌有重要意义。此外如“车库”“藏阁”等字样也为了解这种画像石墓各部分的结构功用提供了可靠信息。


图 45 河南唐河天凤五年（18年）冯孺久墓画像石（拓片）

河南南阳麒麟岗墓[1]是目前南阳地区发现的画像石最多的墓葬（图 46—图 48）。此墓为砖石混筑，由两个大门、一个前室和三个主室组成。画像内容有神仙羽人、四神、人物、斗兽、乐舞百戏等，皆为减地浅浮雕加阴线刻。构图疏朗，风格于粗犷中显出成熟，代表了南阳地区画像石的基本风貌。其中精彩者如前室顶部的天象神灵画像，画面中央为天帝太一，周围是代表四宫的青龙、白虎、朱雀、玄武四神，两边分别为象征阴阳的主神伏羲、女娲以及北斗七星和南斗六星，背景衬以繁密、流畅的云气纹，布局严谨对称，气势宏大。再如乐舞百戏画像石，为了适应长条形的画面，人物起舞、鼓瑟等动态皆夸张变形，极具装饰效果。另外如羽翅飘拂的神仙羽人、瞪目狂舞的灵异怪兽、赤足徒手的斗兽力士等，皆生动洗练，具有高超的艺术表现力。从画像分布可看出比较成熟稳定的神灵系统，画面常布满规整的云气纹以衬托主要形象，亦是升仙思想的映射。墓中大量出现天象、神仙、瑞禽异兽、镇墓神怪等形象，正是豫南、鄂北区的地方特色。


图 46 河南南阳麒麟岗墓结构（示意图）

相比山东、苏北、河南等地画像石墓的繁荣发展，陕北、晋西北地区和四川、滇北地区的画像石墓这时才刚刚起步，只发现一些零散的门柱、门扉画像石，图像简单，阴刻线条粗率。

东汉中后期是画像石墓发展最为繁盛的时期，画像石墓无论从数量上还是质量上都达到了空前的高度，到三国时期则走向衰落。这一阶段的画像石墓结构复

1 黄雅峰、陈长山：《南阳麒麟岗汉画像石墓》，西安：三秦出版社，2008 年。



图 47　河南南阳麒麟岗画像石（拓片）



图 48　河南南阳麒麟岗画像石（拓片）

杂多样，画像雕刻手法更为熟练流畅，内容也更丰富。

山东、苏北、皖北、豫东区东汉中期的画像石墓已经呈现出较为成熟的特征，墓中采用的雕刻手法更为多样。如江苏徐州茅村墓[1]，规模不大，只有前、后两个主室和一个耳室，全用青石砌筑，主室墓顶为叠涩顶，后室隔墙上有直棂窗。前、后室之间的门两侧有两根立柱，上托斗栱、横额，下为圆雕的石羊柱础。室壁、横额等处刻龙、凤、宴饮场面等。再如山东苍山元嘉元年（151 年）墓（图 49、图 50）[2]，前室为叠涩顶，有两个耳室，后室分为两个棺室。墓门门楣刻双兔、龙、虎和车骑出行，门柱刻龙、羽人、西王母和门吏。前室西壁横额为车马过桥，东壁横额表现宅第门前迎候车骑到来的场面，南壁横额表现神禽异兽和乐舞，东壁表现墓主夫人进馔图。后室北壁刻四神。此墓有大量题记解释墓中图像，是研究画像石墓的重要资料。以上两墓的雕刻手法都为减地弧面浅浮雕，首先凿平或磨平石面，刻出物象单体的轮廓，将轮廓外缘的石面剔去一层——即减地，其后则将此轮廓处理成略带弧面的凸起，并在轮廓内用线刻出人物及动物的五官等细部。

东汉晚期流行大型多室画像石墓，以山东沂南北寨村墓[3]、安丘董家庄墓[4]、临沂白庄墓[5]和江苏徐州白集墓[6]为代表。沂南北寨村墓共有九个墓室（图 51），前

1 南京博物馆：《徐州茅村画像石墓》，《考古》1980 年第 4 期，第 347—352 页。

2 山东省博物馆、苍山县文化馆：《山东苍山元嘉元年画像石墓》，《考古》1975 年第 2 期，第 124—134 页。

3 南京博物院、山东省文物管理处：《沂南古画像石墓发掘报告》，北京：文化部文物管理局，1956 年。

4 山东省博物馆：《山东安丘汉画像石墓发掘简报》，《文物》1964 年第 4 期，第 30—40 页；安丘县文化局、安丘县博物馆：《安丘董家庄汉画像石墓》，济南：济南出版社，1992 年。

5 中国汉画像石全集编辑委员会：《中国美术分类全集·中国画像石全集·山东汉画像石》，郑州：河南美术出版社、济南：山东美术出版社，2000 年。

6 南京博物院：《徐州青山泉白集东汉画像石墓》，《考古》1981 年第 2 期，第 137—150 页。

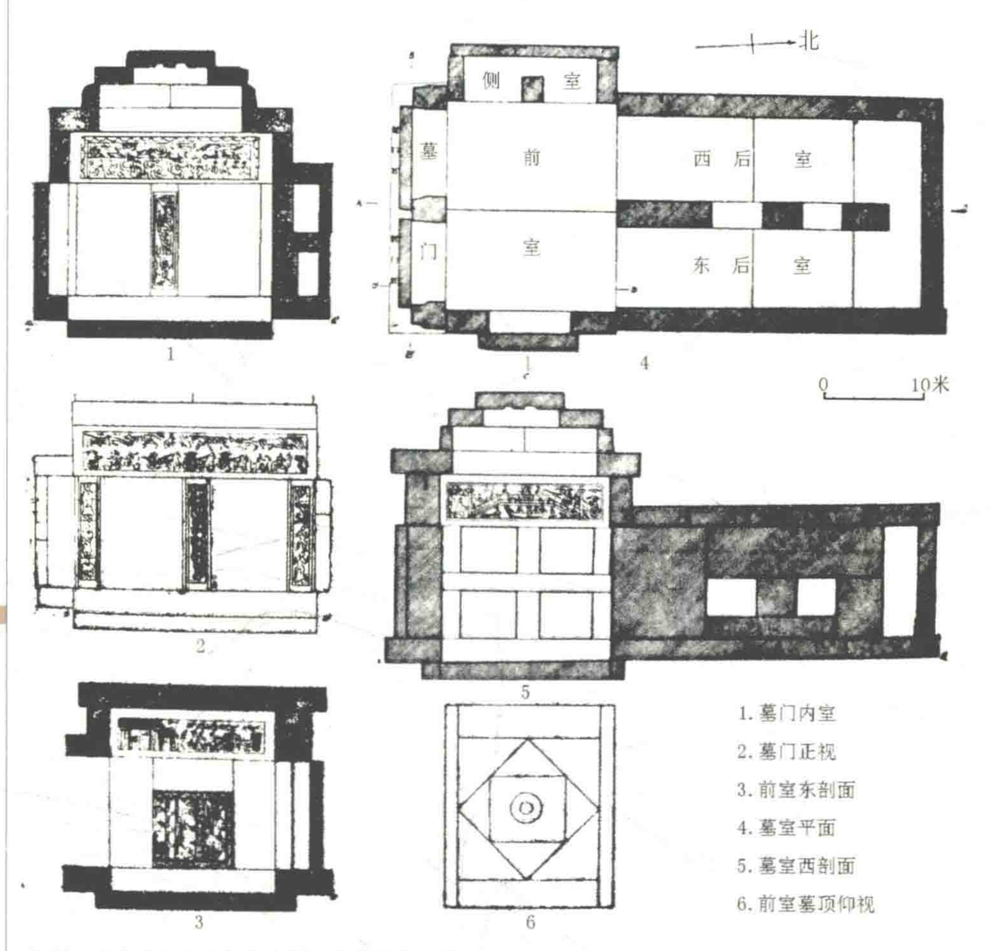


图 49　山东苍山元嘉元年（151 年）画像石墓平剖面图

面两个主室如同二进院落，后室分隔为两个并列的棺室，两侧的耳室如同厢房，另外一个小耳室做成模拟的厕所。此墓的墓门内外和墓室内都满刻画像，内容极为丰富。墓门及各墓室门口刻桥上胡汉交兵、东王公、西王母、伏羲、女娲及神怪形象等。室内则包括横额上的吊唁祭祀图、拥盾人物、车马出行、乐舞百戏、庄园生产、历史故事及侍从仆役等，历史故事画面中刻有榜题。前室和中室中央各有一八角柱，柱上刻上下相叠、攀援向上的神怪形象。八角柱上方横额上也刻神怪形象。此墓雕刻手法

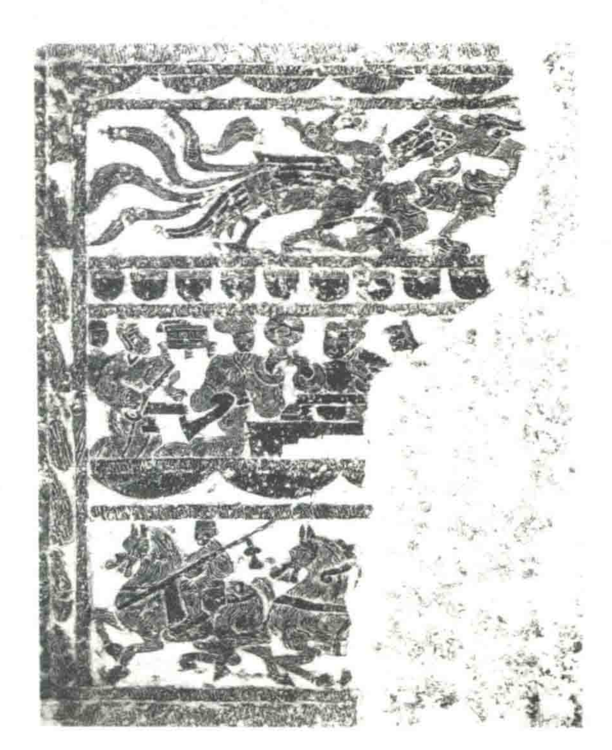


图 50　山东苍山元嘉元年（151 年）画像石墓前室东壁画像（拓片）

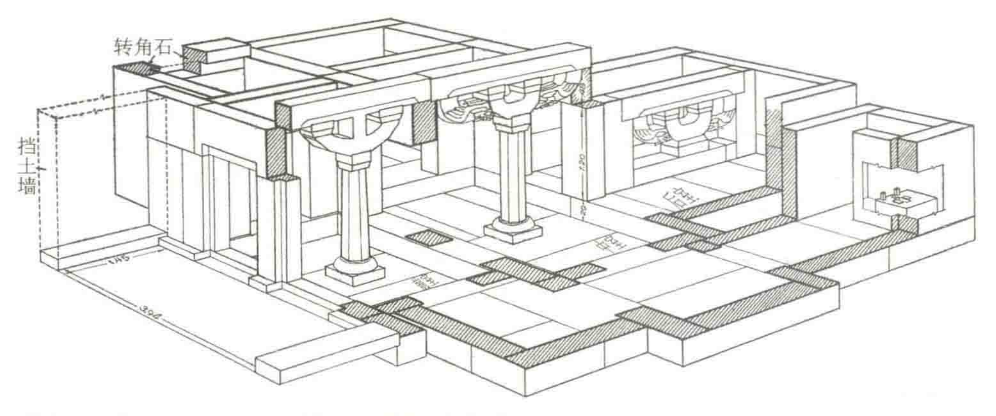


图 51　山东沂南北寨村东汉画像石墓结构（示意图）

多样：墓室内画像多为减地阴线刻，横额部分神怪形象多为阴线刻，墓门和八角柱接近浮雕，中室八角柱上方斗拱两侧和后室隔墙斗拱两端为圆雕的龙头（图 52）。

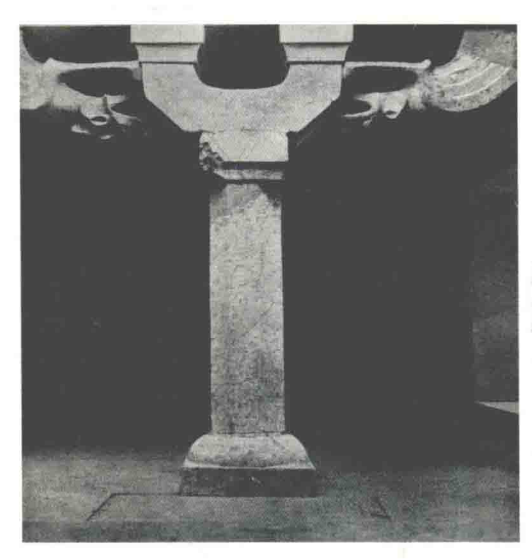


图 52　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室八角擎天柱及其上的散斗、龙头

安丘董家庄墓比沂南北寨村墓规模更大，除甬道和耳室外，墓室中均刻满画像与花纹，内容包括神仙异兽、车马出行、乐舞百戏、拜谒聚会、山林狩猎、历史故事等，但图像分布较为杂乱。雕刻技法主要为凿纹地浅浮雕，也有部分凹面线刻。另外，墓内立柱上用高浮雕及透雕手法刻神兽交缠、男女相拥及哺乳等，造型奇特，充满神秘感（图 53、图 54）。临沂白庄墓年代约当东汉晚期，墓中画像石形式及风格皆十分独特。一块透雕半圆形双鸟衔璧纹门额石和一正面刻东王公和祥禽瑞兽，背面刻乐舞画像的阴线刻双半圆门楣石皆为东汉墓中首见。除立柱为高浮雕外，其他画像多为减地平面阴线刻，采用分格分层构图，内容有东王公、西王母、祥禽瑞兽、迎宾拜谒、乐舞百戏、驯象场面、车马出行等。其中有些图像如行刑、读经、操蛇之神、捣鸟巢、幼虎吃奶等皆属罕见画像。另外凤衔绶带、朱雀系带衔绶带等图像只在沂南北寨汉墓中有类似画面。画面剔地较深，图像因而具有一定的立体感。凸起的物象上布满阴刻线条，造成层次感。造型不注重写实而有明显的图案化倾向，风格浑厚沉稳，与沂南汉墓门额风格相近而更为成熟。徐州青山泉白集墓由相连的祠堂和墓室组成，青石砌筑，画像分别雕刻在祠堂和墓室的墙壁、横梁等处，中室西立柱有卧羊形柱础。祠堂东、西壁锐顶部分别为东王公、西王母，往下依次为神禽异兽、乐舞庖厨、楼阁人物、车马出行。壁下基石上刻羽人异兽等。墓室画像皆以多层纹样饰边。前室东西壁上半部均饰以大面积十字连环，下为车马行列，横梁则刻迎宾、械斗、乐舞、异兽等。中室南壁刻钱树、

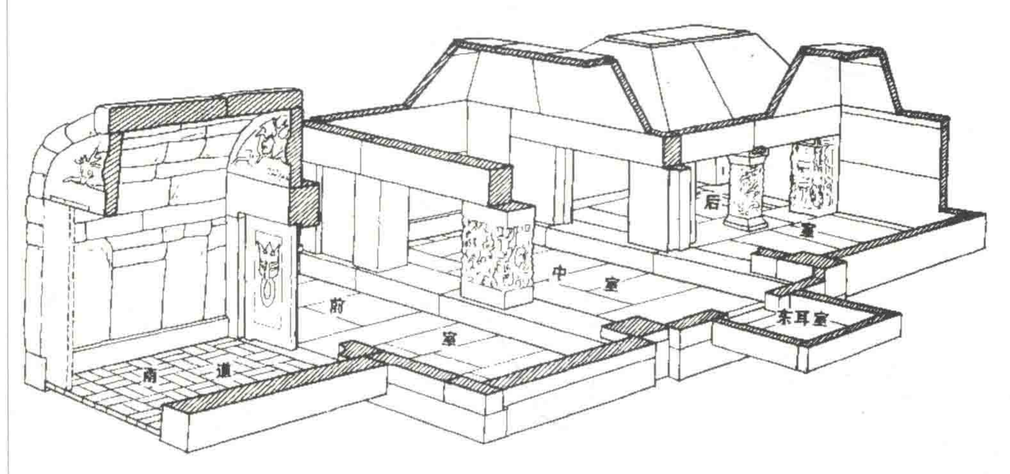


图 53　山东安丘董家庄东汉画像石墓结构（示意图）

神兽、奏乐、蹶张，东壁刻嘉禾、三头金乌、异兽和房屋人物，北壁为楼阁宴饮场面，西壁刻神禽异兽及武士门吏，后室为男女墓主棺室，后壁皆刻铺首衔环，分别辅以凤鸟啄鱼和武士斗兽。整个图像系统井然有序，充满象征色彩。雕刻技法为弧面浅浮雕，具有一定的立体感，局部施有朱彩。构图稳定，画面装饰感强。总的来说这一地区的画像石墓第宅化倾向明显，在平面布局上沿中轴线而设的墓门、前室、中室和后室，就相当于地上宅第的大门、前堂、中堂和后寝，两侧的耳室或回廊则相当于两边厢房。雕刻手法除线刻、浅浮雕、减地平面线刻、凹面线刻之外，还发展起高浮雕和透雕。表现物象的技巧明显成熟，人物、车马、禽兽等皆造型准确、形象生动。构图上显示出了高度的掌控能力，出现了许多物象丰富、情节复杂的宏大场面。



图 54　山东安丘董家庄东汉画像石墓石柱

豫南、鄂北区画像石墓中仍以神仙祥瑞和天象类题材居多，历史故事和生产内容较少。如河南方城东关墓[1]，此墓为砖石混筑的“回”字形墓，中有双室，周围有回廊。墓门用石材，上刻铺首衔环、神仙羽人、祥禽异兽、卫士、乐舞、斗牛、斗兽等内容。画像构图疏朗，简洁洗练，主题突出。再如河南襄城茨沟永建七年（132 年）墓[2]，为砖石混筑大型多室墓，墓道、甬

1 南阳市博物馆、方城县文化馆：《河南方城东关汉画像石墓》，《文物》1980 年第 3 期，第 69—72 页。
2 河南省文化局文物工作队：《河南襄城茨沟汉画像石墓》，《考古学报》1964 年第 1 期，第 111—131 页。

道、前室、中室和后室在一条中轴线上，前室和中室两侧都有耳室。墓门楣、各主墓室的门楣、前室左耳室门楣及后室藻井用石材，以凿纹地浅浮雕手法刻二龙穿璧、龙、虎、熊、鹿、象、鱼及仙人形象。画面雕刻粗糙，是先在粗糙的平面上刻好物象，然后再在物象周围凿出横或竖的平行线纹。墓中还使用了不少模印有花纹的小砖。这一地区这时的画像石中可看出画像渐趋简单，已有衰落之势。

陕北、晋西北地区画像石皆为东汉中期以后遗存，画像石几乎全在砖石混筑的墓室中作为墓门、后室门、耳室门装饰，墓中其他位置少见。门扉一般刻铺首衔环及具有辟邪意义的青龙、白虎等，门楣刻车马出行和狩猎，有时还有日、月图像。门柱上部一般刻东王公、西王母，下部多刻门吏，偶见牛耕、庖厨、宴饮、伏羲、女娲、历史故事等。该地区盛产片状结构的页岩，易于剥落，画像无法作细部刻画，故多采用减地平面的手法雕刻，不加阴线刻，物象概括，轮廓清晰，如同剪影，有时在画像细部施以墨线或彩绘。如绥德永元十二年（100 年）王得元墓[1]、陕西神木大保当墓[2]、山西离石马茂庄画像石墓[3]等皆是比较重要的画像石墓葬。其中，绥德王得元墓全部画像位于前、中、后三室的墓门、门楣、墓室横额及左右门柱上，后室门口中柱有“永元十二年四月八日王得元室宅”题刻。墓中神仙异兽等天堂仙境景象位于门楣、横额及门柱上方，门柱中部为门吏、车马、人物对话等，最下部为树木、谷物等。画面中通过这样的安排将天上与人间纳入一个层次分明的世界，展现出汉代人理想中的宇宙。画面采用分格构图，繁而不乱，主体突出，讲究左右对称，边栏多饰有大面积卷云纹及穿璧纹。个别形象有时画出边框之外，如欲穿璧而出，别具生趣。表现手法为减地平面刻，细部无线刻，宛如剪影。此墓对“入口”的强化装饰体现了陕西汉画像石墓的特色，墓中

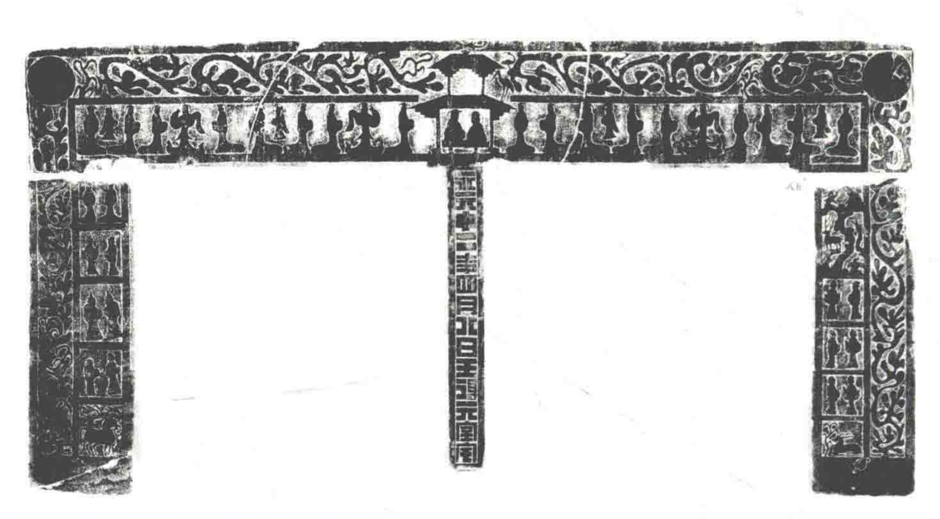


图 55　陕西绥德王得元墓画像石墓墓门横额（拓片）

1 陕西汉画像石展览馆：《绥德汉代画像石》，西安：陕西人民美术出版社，2001 年。

2 陕西省考古研究所、榆林地区文物管理委员会：《陕西神木大保当第 11 号、第 23 号汉画像石墓发掘简报》，《文物》1997 年第 9 期，第 26—35 页；陕西省考古研究所：《陕西神木大保当汉彩绘画像石》，重庆：重庆出版社，2000 年。

3 山西省考古研究所、吕梁地区文物工作室、离石县文物管理所：《山西离石马茂庄东汉画像石墓》，《文物》1992 年第 4 期，第 14—40 页；山西省考古研究所、吕梁地区文物管理处、离石县文物管理所：《山西离石再次发现东汉画像石》，《文物》1996 年第 4 期，第 13—27 页。

明确的纪年为研究该地区画像石的风格演变和年代推断提供了可靠依据（图 55）。陕西神木大保当汉墓群是陕北地区画像石集中出土数量最多的一次考古发现，已出土画像石近 60 块，从风格判定，大部分画像年代约在公元 100 年前后。画像内容包括神仙羽人、嘉禾神木、狩猎驯象、铺首门吏、楼阁人物、说唱乐舞及历史故事等，边栏饰卷云纹、穿璧纹。画像皆位于门楣、门扉和门左右立柱上，为减地平面线刻（图 56）。画像轮廓简括豪放，细部较少线刻，但配以红、白、褐、绿、紫等颜色涂绘及墨线勾勒，呈现出了精美传神的艺术表现效果。另外，有些图像如“钢钩驯象”图为首次在陕北发现，一些图像细节如舞者的服饰、车马的装饰、狩猎时动物流血逃亡的情景等也颇具地方特色。这批画像石色彩保存之好前所未见，为了解汉画像石的制作工艺提供了相当有价值的资料。从构图特征上看，在起稿构图时，制作工匠可能使用了“模板”之类的复制工具。如两侧门柱上对称的说唱、舞蹈等同类图案应是一块“模板”正反面使用的结果。这种制作方式简便易行，可能对本地区画像石艺术风格的形成有重要影响。再者由于此墓位于汉代时匈奴与汉族杂居之地，其装饰趣味可能较多反映出当时民族间的文化交融现象。山西离石马茂庄 2、3、4、14、19、44 号墓皆为东汉晚期画像石墓，其中 14 号墓年代最晚，有熹平四年（175 年）纪年题记，并记墓主为“西河圜阳守令平周牛公产”。此墓为单室穹隆顶墓，墓道侧面有一耳室。墓室以单面绳纹条砖砌筑，墓门为石材构筑，上方刻出房檐。门楣上层刻云气纹，下层刻房屋与车马出行图。两侧门柱刻东王公、西王母和门吏（图 57）。门扉刻铺首衔环和相向的朱雀。此墓采用晋西北地区常用的浅剔地平面刻技法，只将图像外的石面剔去薄薄一层，细部用流畅的墨绘线条表现。


图 56　陕西神木大保当 11 号东汉墓画像石

四川、重庆、滇北区的画像石墓多建于东汉晚期，画像题材包括现实生活、神仙灵异、历史故事等，存在形式包括石室墓、崖墓、石棺等，尤以石棺为多——画像石棺兴盛于东汉中晚期，延续至三国蜀汉时期。如四川郫县新胜砖室

墓2号墓中的一具石棺[1]，棺顶部为弧形，顶面刻龙虎衔璧（图58）以及牛郎织女像，应代表天上景象。棺盖两端刻铺首和卧鹿。棺身前挡刻西王母，后挡刻伏羲女娲。棺身左侧刻前有双阙的宅院，院中屋宇内有人物，庭院中有车马。棺身右侧刻车马、仙山、六搏等。这些画像多采用凿纹浅浮雕加阴线刻或高浮雕手法刻成，风格粗放，造型古拙。四川成都曾家包出土两座东汉墓葬[2]，皆为平面呈“凸”字形的砖石结构墓，有墓道、甬道、前后室等。画像分布在墓门正、背面、门额、门柱及后室后壁等处，为减地浅浮雕。其中1号墓东、西后室后壁皆满壁刻有画像。两后壁各分三个部分，东室后壁为双羊图、养老图（图59）和农作图，西室后壁为狩猎图、农庄图和酿酒图。两幅画像构图缜密工整，且有透视感。2号墓东西门枋上分别刻口含系璧的青龙与白虎，为使画面对称，虎身作拉长的夸张处理，取得很好的装饰效果。门扉上的卧羊、朱雀等形象也都生动细腻。这批画像整体风格稳重成熟，刻工精湛，代表了四川地区画像石的最高水平。其浓郁的生活气息更是东汉

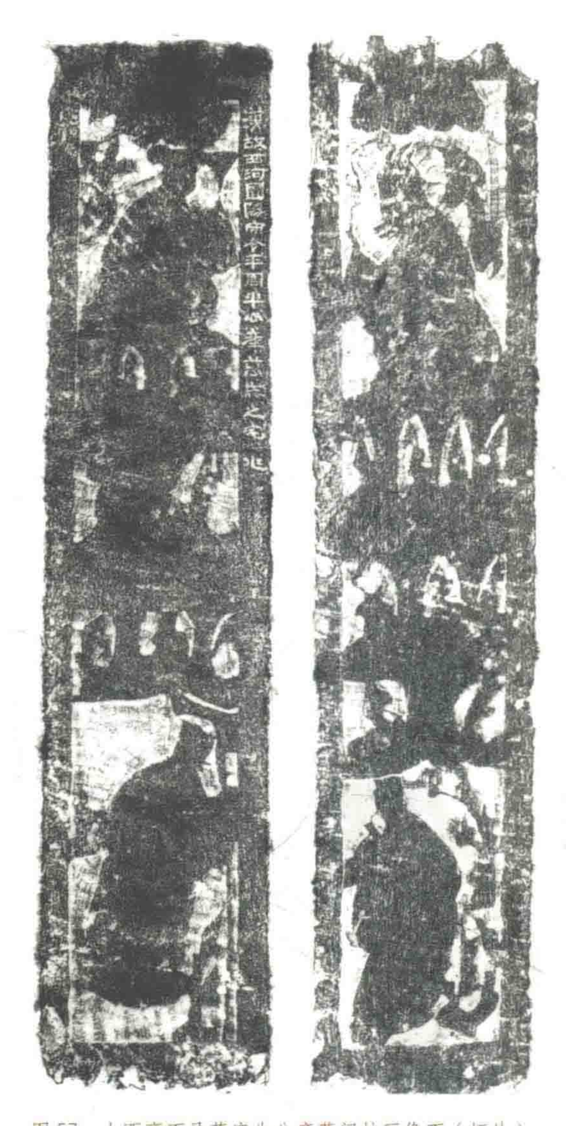


图57　山西离石马茂庄牛公产墓门柱画像石（拓片）



图58　四川郫县东汉墓画像石（拓片）

1 四川省博物馆、郫县文化馆：《四川郫县东汉砖墓的石棺画像》，《考古》1979年第6期，第495—503页。

2 成都市文物管理处：《四川成都曾家包东汉画像砖石墓》，《文物》1981年第10期，第25—32页。



图 59 四川成都曾家包墓画像石（拓片）

时庄园经济兴盛发展的反映。同时，2 号墓中也有不少画像砖，如甬道东壁接近墓门处嵌日月画像砖；甬道西壁接近墓门处嵌墓阙画像砖；前室东、西两壁有车骑、宴饮、乐舞百戏、六博、盐场、市井、弋射收获、庭院等内容的画像砖。位于四川省乐山市凌云山的麻浩 1 号崖墓[1]为东汉晚期的大型崖墓，由甬道、前室和三个后室组成。画像主要以减地浅浮雕形式雕刻在墓门和前室四壁。内容有朱雀、瑞兽、门吏、建筑、乐舞、垂钓、牵马、拉车、迎谒、仙人六博、玉兔捣药、蟾蜍以及荆轲刺秦王、孝子董永等。除后室一门额上的佛像外，均属东汉画像石常见题材。整体风格质拙粗放，强调动势，如怒发飘扬的荆轲、缰绳被拉的健马等皆生动传神。佛像结跏趺坐，有肉髻和顶光，着汉朝服式，上体衣纹雕刻较深。这是最早出现佛教内容的崖墓画像，对于了解佛教初传入中国时在丧葬艺术中的渗透融合是极为宝贵的资料。

三、画像砖墓

画像砖墓至迟出现于战国，盛行于东汉。汉代画像砖墓集中分布于河南、四川两省，其次以陕西为多，其他地区只有零星发现，如江苏、江西、湖北、云南等地的一些东汉砖室墓的小砖侧面往往模印简单图案。

西汉早期墓中的画像砖一般为空心砖。空心砖产生于战国，到了汉代已成为墓葬的专用砖。西汉早期的空心砖图案大都以阴线刻出，也有一些用小印模压印图案的。从形制到图像装饰都仿自早期棺椁类葬具，在关中和河南地区都有发现。例如咸阳茂陵发现的人字顶单室空心砖墓[2]，墓中所有的砖正反两面皆有几何图

1 李复华、曹丹：《乐山汉代崖墓石刻》，《文物》1956 年第 5 期，第 61—63 页。

2 陕西茂陵博物馆、咸阳地区文管会：《陕西咸阳茂陵西汉空心砖墓》，《文物资料丛刊》6，第 21—24 页。

案。再如河南郑州九洲城2号墓，也为人字顶单室空心砖墓，四壁砌空心砖。砖的正背两面均模印画像，有朱雀、佩剑武士、绳纹、菱形纹等图案[1]。

西汉中期，郑州和洛阳画像砖墓数量增多，形制上除单室墓外还出现了多室墓，显示出从椁墓向室墓的演变，图像题材也增多了。如宜阳牌窑墓仍为人字顶单室空心砖墓，内壁模印马、树、虎、飞雁、青龙、仙人等。门楣画像砖上为七对飞雁，门框画像砖上则是璧的形象[2]。郑州南关外布厂街1号墓和北二街5号墓都附有耳室[3]。布厂街1号墓为一墓室附一耳室的空心砖墓，墓室与耳室四壁的空心砖主要纹饰为几何纹样、长青树纹等，封门砖与门框的空心砖除上述图案外还用小印模印出骑马回射、斗虎、鸿雁等。北二街5号墓与布厂街1号墓形制基本相同，墓室、耳室的铺地砖与封顶砖多用印模印制云气如意纹、变形云纹、长青树纹、凤鸟纹和变形童子纹等；四壁的砖多用印模印制出苑林行猎图、应龙腾飞图、奔虎图。耳室西门柱空心砖上饰一驾龙男子。这些以一印一物的小印模印制的画像砖往往将印模图像在砖上进行灵活的组合，构成宅院、拜谒、出行等各种不同的画面。

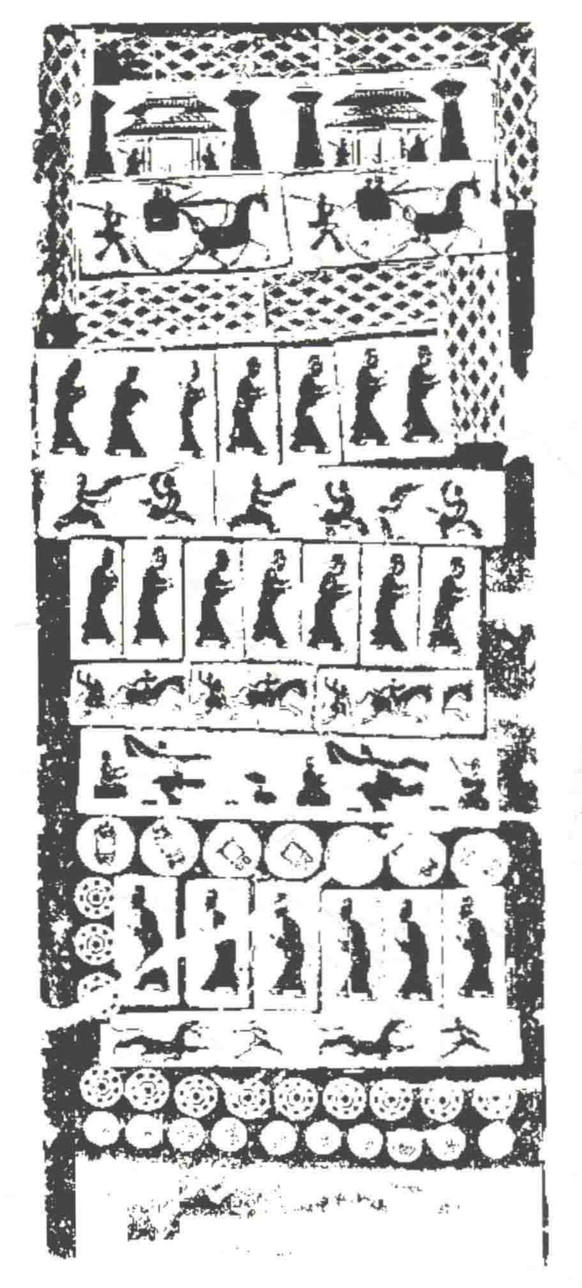


图60　河南郑州二里岗32号墓左门框画像砖（拓片）

西汉晚期到东汉早期画像砖墓分布区域更扩散到南阳乃至山东、江西等地，墓葬形制更为丰富，但椁墓依然存在。实心砖墓开始流行起来，到了东汉早期，空心砖墓基本消失。此期画像砖艺术水平有了较大提高，一砖一模的整模画像砖出现，图像更高大、线条更流畅、物象起伏更大。如河南郑州二里岗32号墓是

1 郑州市文物考古研究所：《郑州市九洲城西汉墓的发掘》，《中原文物》1997年第3期，第49—55页。
2 洛阳地区文物管理委员会：《宜阳县牌窑西汉画像砖墓清理简报》，《中原文物》1985年第4期，第5—12页。
3 郑州市文物考古研究所：《郑州市南关外汉代画像空心砖墓》，《中原文物》1997年第3期，第30—48页。

人字顶单室空心砖墓，墓壁所用空心砖用几种小印模印多排画像[1]。以左门框砖为例，由上而下印有11排画像，第一组为双阙图，第二组为车马图，第三组为菱形图案，第四、六、十等三组皆为人物，第五组为击剑图，第七组为双骑图，第八组为乐舞图，第十组为五铢钱图案，第十一组为猎虎图，以下饰圆形乳钉纹及同心圆等（图60）。郑州南关159号墓[2]是一墓室附有一耳室的空心砖墓，墓中的空心砖也是用小印模重复印出画像，但印法比较灵活，有时连续叠印，有时还会将印模颠倒过来模印，用小画像组成了楼阁庭园，园中树木列植，还有珍禽和骑士徜徉其中。郑州南仓西街2号墓[3]也是一墓室附一耳室的结构，墓内以空心画像砖作为墓室和耳室的门楣、门柱，墓室的门扇和西壁中部也是画像砖，砖的内、外面或两侧大都用小印模印有画像。所用小印模包括门阙、铺首衔环、骑射、斗虎、轺车出行、乐舞、击鼓、鹗、鸿雁、朱雀等，但不是像南关159号墓那样组成画面，而是略有主次地反复叠印。河南新野樊集出土的一批汉画像砖墓形制十分多样[4]。例如23号墓为单室梯形顶墓，16号和43号墓是单室券顶墓，24号墓是三室并列的墓葬，28号墓是单室加耳室的墓葬，40号墓是双室加耳室的墓葬等。这些墓中的画像砖有空心砖也有实心砖，通常是一砖一画，不用小印模。多数画像砖位于墓门，构图成熟，题材丰富。内容包括门吏、拜谒、胡汉战争、乐舞百戏、历史故事等（图61）。

东汉中晚期以后，郑州、洛阳等地不再出现画像砖墓，四川地区画像砖墓却迅速发展起来，艺术水平达到汉画像砖发展的高峰。这些画像砖皆为实心，浮雕

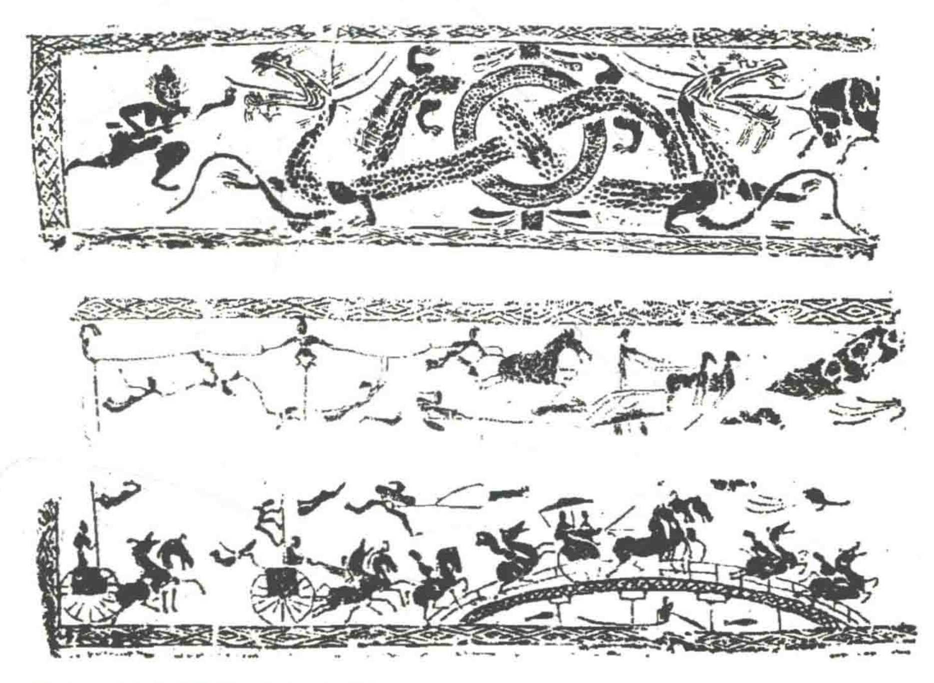


图61　河南新野樊集画像砖（拓片）

1 河南省文化局文物工作队：《郑州二里岗汉画像空心砖墓》，《考古》1963年第11期，第590—594页。

2 河南省文化局文物工作队：《郑州南关159号汉墓的发掘》，《文物》1960年第8、9期合刊，第19—24页。

3 河南省文物研究所：《郑州市南仓西街两座汉墓的发掘》，《华夏考古》1989年第4期，第78—93、77页。

4 河南省南阳地区文物研究所：《新野樊集汉画像砖墓》，《考古学报》1990年第4期，第475—509页。

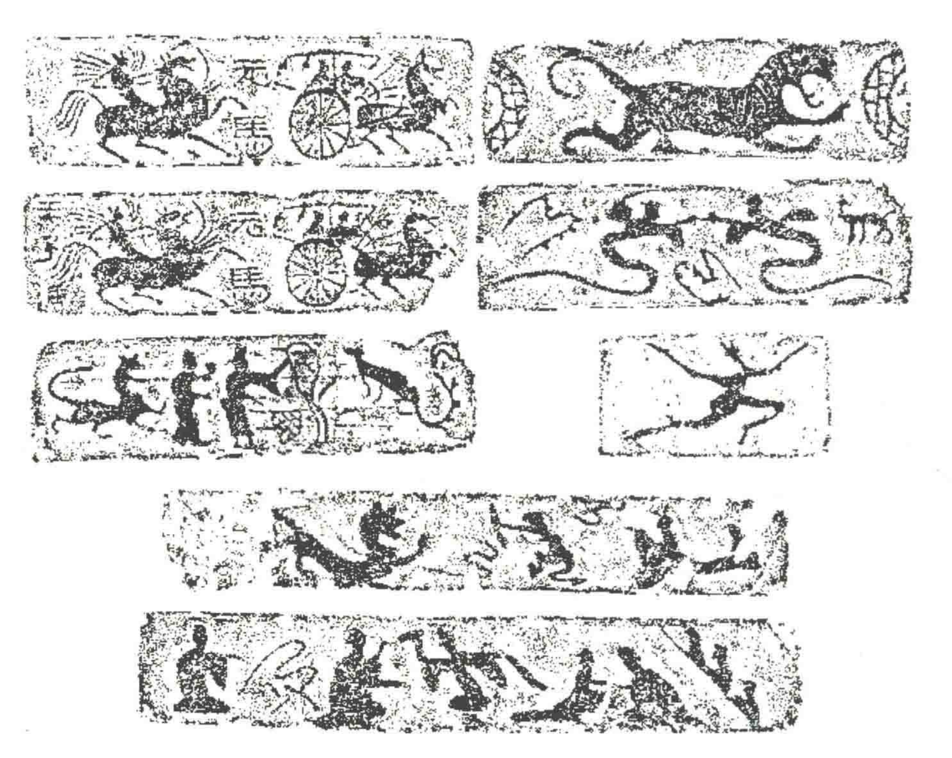


图 62　四川成都金堂光明墓画像砖（拓片）

形象占绝大多数，一砖一模，一砖一图，主题鲜明，构图完整生动，除传统题材外，还增加了采盐、弋射、佛塔等图像。四川成都金堂光明墓[1]、成都扬子山 1 号墓[2]、新繁清白乡墓[3]等皆是具代表性的画像砖墓。成都金堂光明墓的墓室附有一耳室，画像均在条形砖的侧面，内容为羽人骑天马、轺车出行、采桑、伏羲女娲、乐舞、戏虎、舞剑和猛虎等，砖上有“天马”[4]榜题文字（图 62）。成都扬子山 1 号墓有前、中、后三个墓室。前室两壁中部嵌画像砖，内容为门阙、车马、收获。前室通往中室的券门内壁中部嵌盐井画像砖。中室两壁中部嵌画像石，内容为车马出行、宴饮和乐舞。其他墓壁砖上还有几何纹样和龙、凤图案。这座墓中的画像砖和画像石都很精彩，题材也较丰富。新繁清白乡墓有九个墓室，全用花纹砖和画像砖砌成，墓室和门券中一般上层嵌羽人、日月神、西王母等画像砖，下层嵌车骑、门阙等画像砖，尤以车骑画像最多。

通过梳理上述三种墓葬，可以看出，汉代墓室壁画兴于西汉武帝时期前后，盛于东汉，这一过程在时间上与汉代厚葬风气的兴盛相吻合。那些装饰最华美的墓葬都出现在当时经济最富庶的地区。在厚葬风气最盛之时，汉代壁画墓、画像石墓和画像砖墓的数量大增，且墓葬规模多数不受制度所限而极尽奢华，多数规模宏大，图像题材十分丰富，装饰手法也呈现多样化。到了三国时期，人们开始

1 李恩雄：《成都市出土东汉画像砖》，《考古与文物》1982 年第 1 期，第 44—45 页。

2 于豪亮：《记成都扬子山一号墓》，《文物参考资料》1955 年第 9 期，第 70—78 页。

3 四川省文物管理委员会：《四川新繁清白乡东汉画像砖墓清理简报》，《文物参考资料》1956 年第 6 期，第 37—38 页。

4 报告中释读为“元马”，通过仔细观察拓片，笔者认为应是刻砖工人将“天”字刻得与“元”字相近。

认识到厚葬的危害，不仅耗费人力物力，还会引来盗墓者，反而使死者不得安宁，当时的有识之士如曹操、诸葛亮等人都倡导薄葬，墓室壁画也渐趋衰落。

第三节　汉代墓室壁画的产生背景及意义

一、产生背景

墓室壁画在汉代出现，本身就是物质文化史上的一个重要变化。这并不是偶然发生的事件，而是社会发展中几方面因素长期共同作用的必然结果，其中既有社会风尚和丧葬习俗的更新，也有思想观念的演化，更体现了视觉艺术的发展。

（一）从“椁”到“墓”

从先秦到汉代，中国人的下葬方式出现了重大改变，很大程度上促成了墓室壁画的产生。

先秦时期，死者一般葬入竖穴的椁墓：先挖掘竖向的土坑，再在土坑中搭建出一个长方形的箱型空间，即椁。棺放在椁的中央，周围堆置随葬器物。最后在椁顶上方架设椁盖密封。因为墓主身份的不同，墓中的棺椁有不同的数量，周代的规定是：“天子棺椁七重，诸侯五重，大夫三重，士再重。”当然，也不乏没有椁甚至没有棺的竖穴土坑墓。墓中的椁和棺通常全用木材，为了更好地加固和密封，一些椁的周围还堆积石块、木炭或填充青、白膏泥等。在此基础上，战国中期，一些墓中出现了石板堆砌的防护壁。战国晚期，中原地区的郑州、洛阳等地出现了以空心砖搭建椁箱的墓葬，可以称为砖椁墓。椁墓的流行直到西汉早期，著名的马王堆1号墓就是一座大型的椁墓，椁内分成五个部分——四个边箱和中央的棺箱（图63）。不过，这些部分之间互不连通，只是起到储物作用的“箱”而非“室”，绘画装饰则主要施于棺的表面和覆棺的帛画上（图64）。

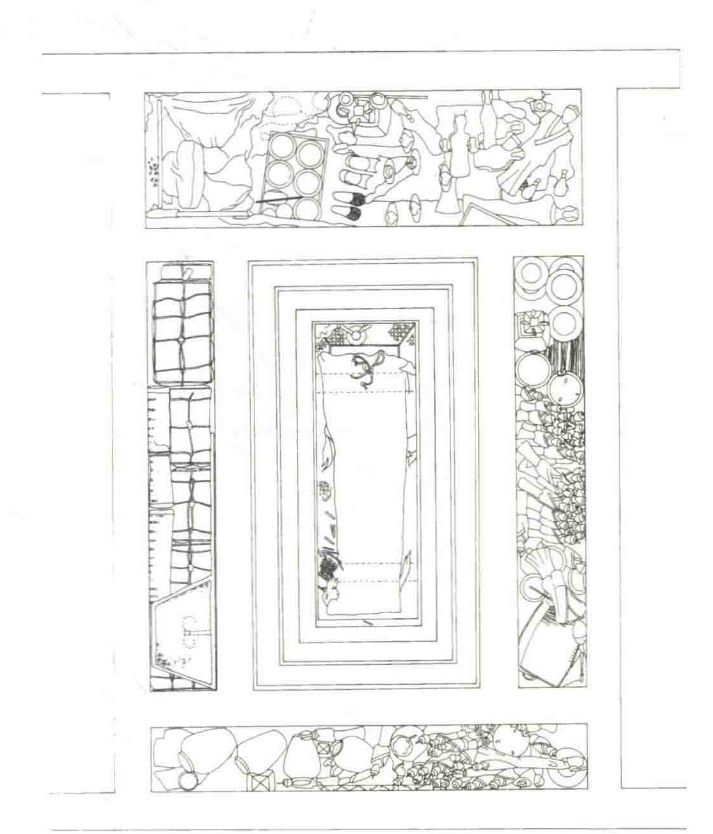


图63　湖南长沙马王堆1号西汉墓构造（示意图）

椁内的空间原本既互不连通，也没有明显的功能区分。但从商



图 64 湖南长沙马王堆 1 号西汉墓“T”形帛画

代晚期开始出现了一些隔板，把椁内空间分割成几部分，区分出了其放置棺或各种随葬器物的不同功用。战国早期，一些楚墓在椁内的隔板底部开出了方形的小孔，表现出了要将各个椁箱连通的意识，墓中的漆棺上更绘出了门窗。还有一些墓的椁内隔板上也或画或刻了门和窗。战国中期，一些楚墓的椁内隔板上设置了可开启的小门，不过只有实物的三分之一大小，仍然不是真正的门，故而也没有形成真正的墓室。秦末汉初，这种小门的尺寸开始变大，并在通往墓道之处建造了真正的门扉，有些椁内围绕着棺箱的空间贯通成回廊，回廊与棺箱之间也有门连通[1]。另外，关中和中原一些地区在战国晚期开始出现了小型的横穴土洞墓，即从地面斜向下挖到一定深度后，再横向挖出土洞。横穴而有墓室的墓葬就在这个基础上出现了，在秦汉之际渐渐流行开来，到西汉中期占据了主流地位。

横穴室墓的墓室一般以砖或石材搭建，也有直接以土洞为墓室的，西汉早期还有一些木材搭建的模仿椁的墓。室墓的主室是死者停棺之所，相当于椁内的棺箱，但是更为高大。早期一些多室墓的主室周围绕以回廊，类似椁墓中外椁和内棺之间的空间，这仍是来自椁墓的余韵。然而，与密闭的椁墓不同，室墓的各部分之间以及墓室与墓道之间都有门连通，这意味着它对内和对外都是开放的。椁墓多数是平顶，室墓的主室顶部则往往模仿地面住宅的屋顶，有人字顶、平脊顶、四面坡顶、穹隆顶、券顶等，如同一座地下宅第。基于这些特点，有的学者将汉代的横穴墓描述为“第宅化”的墓葬[2]。汉代的一些墓中有铭文显示，当时的人们也确实开始将墓室称为“室”“宅”或“室宅”[3]。室墓建筑的内部空间较高，墓内有着大面积的壁面，这对墓葬装饰提出了不同的要求，也给工匠们提供了更多的施展空间。有些工匠开始尝试在这些室墓的墙壁上绘制壁画。同时，一些空心砖搭建的椁墓开始使用有图案的砖，一些石椁墓的石板上也刻上了图案和画面。这些创新性的尝试显然都来自对地面建筑壁画的模仿，汉代墓室壁画便在这些变化与尝试中逐渐成形[4]。

（二）从地上到地下

在地上建筑的壁面上以绘画或雕刻进行装饰的传统在中国由来已久，可以追溯到新石器时代。如山西襄汾陶寺文化遗址废弃建筑中发现的白灰墙皮残片[5]，上面刻画着四组几何图案，两组是圆圈，两组是套叠的方形折线（图 65）。夏商时期，在住宅和宫殿建筑中绘制壁画已成为传统，但目前只发现了一些施彩的白灰墙皮，上为红色和黑色的图案。到了周代，特别是东周时期，各诸侯国的都城都不乏绘有壁画的宫室庙堂。例如《孔子家语·观周》记载的洛邑明堂壁画，画的是历史上的尧、舜等明君和桀、纣等暴君，以及周公辅佐成王的历史故事。《楚

1 黄晓芬：《汉墓的考古学研究》，长沙：岳麓书社，2003 年。

2 吴曾德、肖亢达：《就大型汉代画像石墓的形制论“汉制”》，《中原文物》1985 年第 3 期，第 55—62 页。

3 例如陕西绥德王得元墓中有“王得元室宅”的铭文，见陕西汉画像石展览馆：《绥德汉代画像石》，西安：陕西人民美术出版社，2001 年。

4 邢义田：《汉代壁画的发展和壁画墓》，《秦汉史论稿》，第 450—452 页，台北：东大图书公司，1987 年。

5 中国社会科学院考古研究所山西工作队、山西省临汾地区文化局：《陶寺遗址 1983—1984 年Ⅲ区居住址发掘的主要收获》，《考古》1986 年第 9 期，第 773—781 页。

辞·天问》中描述的楚国先王之庙及公卿祠堂的壁画，内容极为恢宏，包括天地山川、日月星辰、昆仑仙境、各种神灵以及历史人物、故事等。位于渭河北岸咸阳原的秦咸阳宫[1]是目前所见最早的宫殿壁画实物，时代为战国，壁画以鲜艳的色彩描绘了凤鸟、神怪、建筑、车马、树木和几何纹样等。其中，第3号秦宫西阁道两残壁所画的秦王出行车马仪仗（图66），以勾勒、平涂、点染等技法描绘，着色富于变化，形体动态概括合理，可看出当时绘画已经具有较高的水平。在这些遗址中还发现了多种画像砖，饰有阴线刻的珥蛇御凤神灵和龙纹，也十分精美。到了秦代，始皇帝十分看重宫殿的营建，咸阳宫和阿房宫都是极尽雄伟与精美的建筑，其中也不乏壁画的装饰，可惜已经没有实物留存了。

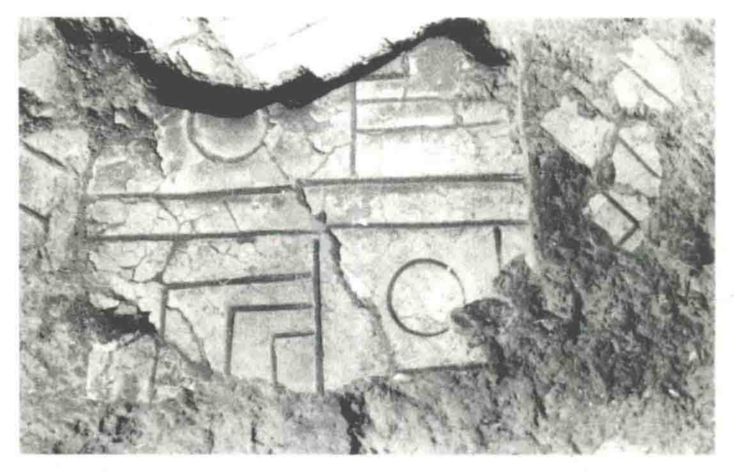


图65　山西襄汾陶寺文化房屋遗址刻划图案白灰墙皮残片



图66　陕西咸阳秦宫殿遗址壁画车马

汉代的宫室壁画更为丰富，根据史料记载，武帝曾令人在甘泉宫画天、地、泰一诸神以求天神降临，又曾在墙壁上描绘李夫人和金日磾母亲的形象作为纪念[2]，还曾绘出周公辅佐成王的历史故事为自己立少子为帝张目。壁画的政治宣传功能在汉代得到更深入的挖掘，宣帝曾经命人在未央宫麒麟阁画霍光、苏武等已故功臣的画像[3]，东汉明帝则在云台画了二十八位功臣的肖像[4]。王侯一级的宫殿中也有着富丽堂皇的壁画，不过更多的是作为装饰。王延寿的《鲁灵光殿赋》记载了西汉景帝时鲁恭王在山东曲阜所建的灵光殿壁画，提到的绘画题材包括各种神仙异兽、淫妃乱主、忠臣良将、孝子烈女等：

> 图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，写载其状，托之丹青，千变万化，事各缪形，随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初，五龙比翼，人皇九头，伏羲鳞身，女娲蛇躯，鸿荒朴略，厥状睢盱，焕炳可观。黄帝唐虞，轩冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女，贤

1 陕西省考古研究所：《秦都咸阳考古报告》，第283—574页，科学出版社，2004年。
2 《汉书·金日磾传》，北京：中华书局，1962年，第2960页。
3 《汉书·李广苏建传》，北京：中华书局，1962年，第2468—2469页。
4 《后汉书·马武传》，北京：中华书局，1965年，第789—790页。

愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。[1]

但是，汉代宫室壁画极少实物遗存，仅在西安的长乐宫4号建筑遗址发现了一些带有几何花纹的壁画残块[2]。然而可以肯定，正是这些地面上的壁画在题材上的开拓和技术上的积淀为汉代墓室壁画的产生打下了重要基础。

相对于汉代宫室壁画文献记载较多而实物十分稀少的情况，汉代的墓室壁画在文献中的记载寥寥无几，但却有大量实物遗存。目前已发现的汉代壁画墓、画像石墓、画像砖墓数量达到几百座，墓中的图像包括神仙羽人、祥禽瑞兽、历史人物、亭台楼阁、乐舞百戏、宴饮庖厨、车马出行、农耕渔猎、冶铸酿造等，种类繁多，比已知的宫室壁画题材还要丰富。

在绘画题材的选择上，墓室壁画与地面上的壁画既有关联又各有不同的侧重点。墓室模仿生宅，壁面装饰自然与地上建筑有很多一致性，题材也有所重合。但是，根据文献记载，在地上建筑中绘制壁画的目的除装饰外，还要"恶以诫世，善以示后"，即要对观看者起到教育作用。墓葬中的壁画显然不是为了教诫后人而画，而是围绕着死亡这个永恒而沉重的主题，更多体现出人们对死的敬畏和对生的向往，同时受到神仙信仰和孝道观念等影响，这些因素造就了汉代墓室壁画的独特面貌。

（三）从观念到视觉

面对死亡，所有人都怀有不可逾越的恐惧。或许是为了克服这种恐惧，人们创造出种种关于死后归宿的说法来安慰自己的内心，这些说法又直接影响到墓葬中的具体设计。汉代墓室壁画，乃至其所在的整座墓葬，都是当时的人们将与死亡有关的种种观念具体化的产物。

例如，《礼记·中庸》说："事死如事生，事亡如事存。"即对待死者要像其活着的时候一样，尽量提供其生前拥有的一切，这成为古代中国人布置墓葬时的基本原则。一方面，这是伦理道德的要求，生和死是人生的起点和终点，一个道德完善的人应该始终如一地对待去世的人，让其拥有一个完整的从生到死的历程，这样才符合礼仪和孝道。正如文献中所说："生，人之始也。死，人之终也。终始俱善，人道毕矣。故君子敬始而慎终，终始如一，是君子之道，礼义之文也……礼者，以生者饰死者也，大象其生以送其死也。故事死如生，事亡如存，终始一也。"孝子的标准之一即是要有始有终地对待父母长辈："终始毕则孝子之道毕。"[3]"生，事之以礼；死，葬之以礼，祭之以礼。"[4]即，在亲人活着的时候，要依照礼仪的规定去赡养和孝敬；亲人死后，则要依照礼仪的规定下葬并祭祀。这才是善始善终，才是孝子之道，而尽量模仿死者生前的"大象其生"在有关下葬的礼仪规定中是最重要的一条。另一方面，这里面也反映出中国自古以来灵魂不灭的观念，认为人死之后成为精神性的存在，即鬼。"大凡生于天地之间者皆

1［汉］王延寿《鲁灵光殿赋》，费振刚、仇仲谦、刘南平校注：《全汉赋校注》，广州：广东教育出版社，2005年，第852页。

2 国家文物局：《2004中国重要考古发现》，北京：文物出版社，2005年，第104—105页。

3［清］王先谦：《荀子集解》卷十三《礼论》，北京：中华书局，1988年，第358—359、371页。

4 杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局，1980年，第13页。

曰命。其万物死皆曰折，人死曰鬼。”[1]“鬼者归也，故古者谓死人为归人。”[2]汉代人认为“精神者天之有也，形骸者地之有也”，而人死之后“精神离形，各归其真，故谓之鬼”[3]。人死后有灵魂，墓葬是灵魂在地下的居所，所以这个居所里要尽量提供与其生前生活相似的场景，这样死者才能有一个美好的归宿。

在这样的观念影响下，先秦到秦汉时期人们对墓葬的重视程度远远超乎今人的想象，许多帝王将相在活着的时候就开始营建自己的坟墓。文献中记载，秦始皇曾以七十万人之力在骊山大兴土木建造陵墓，开掘墓穴的时候，挖穿了多个地下水层。他的墓葬设计成一个地下的宇宙，墓顶仿照天空的形象，地面挖出了模拟江河大海的水道，水道中灌满水银，又利用机关让水银像活水一般流动起来。墓中点着长明灯，并放满了从各地收集来的奇珍异宝[4]，仿佛要把地面上的世界尽可能地复制到墓中。虽然实际的考古发掘证明，这一记载可能有想象的成分，但出土的兵马俑和其他陪葬俑确实反映出了一种极力模仿现实的倾向。士兵俑从头发到指甲都栩栩如生，就连鞋底都表现得一丝不苟。秦朝灭亡之后，汉代的墓葬中仍然延续着这种模仿地上世界及生活的做法，只不过表现的方式不同。已经发现的汉代墓葬中，以陶土制造的俑和明器都是按照实物比例缩小的，它们象征着墓主的仆从和生活用品。墓室壁画中则大量绘制了人们日常的生产生活，宴会、乐舞、炊煮、酿造、车马出行、农耕渔猎等应有尽有，而且越到后期越丰富细致，甚至成为了墓室壁画的主要内容。其中，房屋、马车和厨具的样式，人物的衣着、形态等等都非常具体，很大程度上是对现实生活的真实模仿。也正因为如此，汉代墓室壁画中保存了大量当时的物质文化信息。另外，为了模仿现实生活中的居室，前面说到的地面建筑中常见的历史故事壁画也被画上了墓室的墙壁。



图 67　河北满城汉墓出土玉人

与此同时，人们还相信“魂气归于天，形魄归于地”[5]，即，死者的灵魂由两部分组成，其中一部分将在地下的居所里继续“生活”，另一部分则将升入天界。而天上是神仙们的领域，那里的居住者超越了死亡，享有永恒的生命与逍遥。在《庄子》中有这样一段描写：

> 藐姑射之山，有神人居焉，肌肤若冰雪，绰约若处子。不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游

---

1 ［汉］郑玄注，［唐］孔颖达疏：《礼记正义》卷四六《祭法》，［清］阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1588 页。

2 ［战国］尸佼：《尸子》下卷，《二十二子》，上海：上海古籍出版社，1986 年，第 380 页。

3 《汉书》，北京：中华书局，1962 年，第 2908 页。

4 《史记》卷六《秦始皇本纪》，北京：中华书局，1959 年，第 265 页。

5 ［汉］郑玄注，［唐］孔颖达疏：《礼记正义》卷二十六《郊特牲》，［清］阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1457 页。

乎四海之外。[1]

短短数语，勾勒出了传说中的神仙，他们不食人间烟火，丰神俊逸，乘云驾龙，遨游于天地之间。在汉代的墓葬里还出土过白玉雕成的人像，晶莹的玉质正体现出了神人冰雪一般的肌肤（图67），或许喻意着死者升入天界后，也将与这些神仙为伍，或成为他们的同类。



图68 陕西咸阳新庄村出土西汉羽人骑天马玉雕

有关神仙的信仰从先秦时即已盛行，到了秦汉时期，秦始皇和汉武帝都对成仙有着巨大的渴望，他们派人入海求仙、寻找“不死药”等举动至今仍脍炙人口。汉武帝时，方士少翁曾经提出建议：“上即欲与神通，宫室被服不象神，神物不至”。因此汉武帝命人在甘泉宫画天地诸神，又在车上、衣服上都画了云气，以便吸引神仙的到来[2]。同时，可能因为秦始皇海上求仙的失败，传说中仙人的居所渐渐从东边海上的蓬莱仙山扩展到极西边境的昆仑山，据说那里的西王母拥有不死之药。汉武帝千里西征，攻克大宛国以获得汗血马的举动，很大程度上也是因为相信西方有仙人，认为西方的“天马”有来自天上的血统，能够沟通天界，甚至带他升仙（图68）。他曾作过多首歌颂“天马”的诗歌，例如：

太一贡兮天马下，霑赤汗兮沫流赭。骋容与兮跇万里，今安匹兮龙为友。[3]

对武帝的这种梦想，唐朝诗人李贺曾作诗讽道：

武帝爱神仙，烧香升紫烟。厩中皆肉马，不解上青天。[4]

皇帝求仙的热情给方士们带来了极大的好处，那些宣称自己能与仙人沟通或采得仙药的方士很轻易就能到丰厚的赏赐，甚至封以爵位、赐婚于公主等等。到了汉武帝元鼎、元封之际，山东、河北一带称自己通晓神仙之事的方士已是数以万计了[5]。这促成了神仙信仰在民间的广为流布，并直接导致有关天界、神仙等题材在丧葬美术中占据了很大的比重，昆仑山、仙界、西王母、羽人、祥禽瑞兽、云气等形象在汉代墓室壁画中都常常出现，甚至一度居于主流。这里十分有趣的是：虽然皇帝们追求的是在活着的时候“升仙”，神仙信仰也是由此普及开来的，但这并不妨碍民间把死后灵魂的升天与仙界联系在一起。

死后升仙想象的具体化和视觉化早在西汉之初就已初具规模，为墓室壁画的出现做好了图像上的准备。以马王堆1号西汉墓为例，这座墓中以四重漆棺和一

1 ［清］郭庆藩撰、王孝鱼点校：《庄子集释》，第28页，北京：中华书局，1961年。

2 《史记》卷一二，北京：中华书局，1959年，第458页。

3 《史记》卷二四《乐书》，北京：中华书局，1959年，第1178页。

4 ［唐］李贺：《马诗二十三首》，［清］彭定求等编：《全唐诗》卷三九一，北京：中华书局，1960年，第4405页。

5 《汉书》卷二五下，北京：中华书局，1962年，第1260页。



图 69 湖南长沙马王堆 1 号西汉墓漆棺第二重



图 70 湖南长沙马王堆 1 号西汉墓漆棺第三重

幅帛画描述出了死亡后的全部旅程以及终极去向：

四重漆棺中，最外面的一重漆棺涂以黑漆，仿佛与死亡相伴而来的绝对的黑暗与寂静，象征着死者的与世长辞。第二重棺则在黑漆地上描绘出灰色和绿色的云气，如同生的气息涌现。云气间有上百个灵怪奔走着，有的口中衔蛇，有的持弓射鸟，有的骑鹿，有的驾鹤，有的舞蹈，它们有着辟邪的功能，手中的武器可以抵御地底世界邪恶力量对墓主的侵袭（图 69）。一个象征墓主苏醒的灵魂的小人就在这重棺上出现了。第三重棺的底色变成了朱红，朱漆底色上绘画的颜色更为温暖，显示出一派生机勃勃，这里画的都是神话中强大的仙兽，有龙、虎、麒麟、凤凰，它们周围云气的形状更加鲜明，仙山和仙人的形象也出现了，这无疑在是为墓主灵魂的飞升指引方向（图 70）。第四重棺涂以黑漆，但棺表面贴着一层菱形纹锦，锦上又贴着羽毛，寓意着墓主将要羽化升天（图 71）。

内棺上覆盖着的“T”形帛画，又对墓主灵魂升入天界的情形作了更为具体化的描绘。画面自下而上分四段展现了从死亡到再生，进而升天获得永恒生命的过程，同时也描绘出了汉代人心目中的宇宙层次。画面最底部以一个托举平台的力士为中心，他站在两条交缠的大鱼上，周围还有两个灵怪和一条蛇，平台两侧则有龟与猫头鹰的形象。鱼、蛇、龟等动物都暗示这部分是在水中，而猫头鹰在古代人的

认知中还寓意着夜晚的太阳，象征着太阳的死亡和复生。从水中托举起的陆地因而象征着阴与阳的分界，这是已经进入阴间水府的灵魂回转生机的第一个平台。在平台上有一张桌案，案上摆放着各种器具和食物，案前有一个长方形的包裹，一些人坐在案的两侧。案前包裹上的色彩与图案说明其是用织物包裹的，事实上，画面更上方的墓主肖像身上所着的衣物有着同样的花纹，这个位于场景中心的包裹显然与墓主有着紧密的联系，暗示这可能是一幅祭祀的场景——死者的家属和巫祝正在向遗体祭拜，祈祷死者之魂复苏和升天。第三部分是整幅画面的中心。一面玉璧把画面两侧的巨龙联结到一起。璧的下方垂着人字形的羽饰和一只巨大的磬，羽饰上立着两只戴冠的人面鸟，璧的上方有一条斜向的通道通向一个平台。两条贯穿画面的巨龙通过玉璧中间的孔道，即“好”，得以联结和交汇，既把画面中的天界、人间与地府贯通起来，也代表了宇宙中阴阳的交汇与和谐（图72）。而且，玉璧中间的好，在古代丧葬文化中还有着灵魂通道的意义，许多死者穿的玉衣都以玉璧为头顶部分，以便灵魂能由好中自由出入。这座墓中的漆棺头挡部分也挂着一面璧，璧中间的好也是正对着死者的头顶。帛画中，在人面鸟身的使者迎接下，墓主的灵魂从祭祀场景来到了玉璧所在的位置——这里正好是整幅绘画的中间部位，灵魂穿过了玉璧中的好，再由玉璧上的斜向通道引入了上方的平台。此时，灵魂已经重新汇聚成形，呈现出墓主轪侯夫人生前的样貌。她穿着华丽的衣饰，在仆从的服侍下准备飞升。天界的迎接者——华盖与巨鸟已经在她上方出现。其上是敞开的天界大门，门口跽坐着带冠的门吏，门柱上盘绕着豹子，灵魂即将由此进入“T”形帛画最上方的横向部分，那里展现出的是天界的景象。作为死后最理想的归宿，天界宏大奇伟的氛围伴随着一派祥和。中间上方人首蛇身的主神统御着这方宇宙，主神周围环绕着飞翔的仙鹤，下方有两只骑兽的神怪，画面两侧是两条巨龙，还有栖息于扶桑树上的太阳、盘踞着蟾蜍的月亮以及攀月的女仙。当墓主进入了这片神奇的天空，她就将融入天神的行列，成为与天地同寿、与日月同辉的永恒的存在。



图71 湖南长沙马王堆1号西汉墓第四重棺及其上的帛画

这里展现的从灵魂复苏到升入天界的过程对于我们理解汉代墓室壁画有很大的帮助。不过，还应看到，除了仙界的美好之外，民间传说中还提到过天上令人恐怖的一面。例如《楚辞·招魂》中就说“魂兮归来，君无上天些”，并指出天上有很多豺狼虎豹、凶神恶煞。这使得升天的愿望带上了一些不易把握的色彩。因为这个原因，马王堆1号汉墓既以四重棺椁和帛画勾画出了宏大的升仙图景，也在墓中安排了丰富的衣食以及象征仆从的俑人。同样，汉代的墓室壁画中也是既提供了升仙的途径，也力图保证墓主在地下居所中生活得幸福快乐，同时更增加了对生者的美好祈愿。例如人物站在树下射鸟或射猴的“射爵”“射侯”，就寄托了希望后世子孙升官的愿望（图73）。再如，有的画像石墓中直接刻有解释图像功能的榜题：“上有龙虎衔利来，百鸟共持至钱财”，“学者高迁宜印绶，治生日进钱万倍”[1]。由此可以推知，墓室是一个承载了死者和生者双重幸福的场所。故而，其稳定和谐变得十分重要。在马王堆1号西汉墓第二重棺上有手执武器的灵怪，它们的作用是镇墓辟邪。汉代墓室中辟邪厌胜的图像则包括剑拔弩张的人间武士和各种狞厉的守护神怪，另外还有一些带有吉祥含意的图案和画面，如与“祥”谐音的羊等。在汉代人的想象中，武士和神怪可以确保墓室中的安宁不被地下世界的邪灵打扰，祥瑞图像则可以确保死者处于一个安乐和谐的世界中，墓主将在这些图像的庇护下升入天界或安享地下生活，同时给尚在人世的亲人以福佑。



图72 湖南长沙马王堆1号西汉墓“T”形帛画中心部位（示意图）

值得注意的还有马王堆1号西汉墓漆棺和帛画中沉稳的设色和纤细挺拔、富有弹性的线条，以及正、侧面的人物形象表现方式，这些手法对于观念的具体化、可视化起到了重要作用，同样为墓室壁画所继承。

1 山东省博物馆、苍山县文化馆：《山东苍山元嘉元年画象石墓》，《考古》1975年第2期，第124—134页。

（四）最早的墓室壁画

迄今为止发现的年代最早的汉代壁画墓是河南永城芒砀山柿园梁王墓[1]。这座墓葬建于公元前136~前118年之间，是一座依山开凿的大型多室崖墓。墓葬的主室内绘有壁画，内容为环绕云气的神禽异兽、仙山神树等。在厕所中则发现了刻有常青树、禽鸟、玉璧等画像的踏脚石。也就是说，这是一座由壁画与画像石共同装饰的墓葬。但因为墓中以壁画为主要装饰形式，我们仍将此墓称为壁画墓，并将那些以画像石或画像砖为主要装饰形式的墓称为画像石墓或画像砖墓。约略同时，较早的汉画像石墓和汉画像砖墓也已出现，如山东滕州岗头1号墓[2]、临沂庆云山2号墓[3]、咸阳茂陵发现的空心砖墓[4]、河南郑州九洲城2号墓[5]等，时代都相当于汉武帝前后。

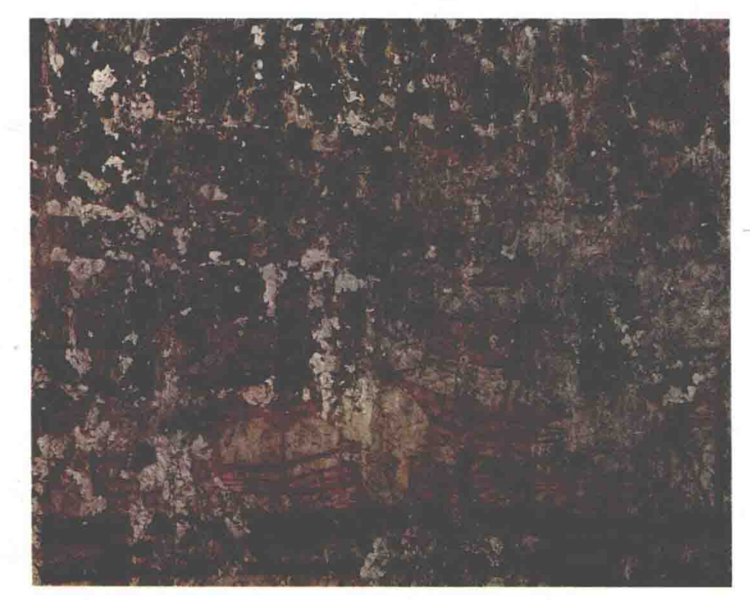


图73　内蒙古和林格尔壁画墓射爵图

这座梁王墓对于我们了解汉代墓室壁画初始形态有着格外重要的意义。首先，本书关注的是墓室而不是棺椁中的装饰，而“室”的概念在这座墓中得到了十分明确的体现——这座墓葬由墓道、甬道、主室、巷道和八个侧室组成，各部分之间有门相通，与地面上的宅第有着基本的相似之处。事实上，由于崖墓依山开凿的特点，墓内只能修凿成横穴室墓的形态，这种墓葬形式对于墓葬的宅第化和墓室壁画的形成都应该有较大的贡献。其次，梁王墓中同时出现了汉代墓室壁画的两种主要装饰手法：绘制和雕刻。在后世的壁画墓中，这两种手法既分别独立使用，又时有结合，此墓是二者结合的最早例证。再者，梁王墓中既存在与先秦墓葬中相似的装饰方式，又出现了与前代不同的装饰手法，反映了汉代墓室壁画初创阶段的特点。其中一些装饰手法在后来的壁画墓中逐渐固定下来，成为了墓葬装饰传统的一部分。因而，此墓在汉代乃至整个墓葬美术发展史中具有承前启后的地位，值得进行深入细致的观察。

1 河南省商丘市文物管理委员会、河南省文物考古研究所、河南省永城市文物管理委员会：《芒砀山西汉梁王墓地》北京：文物出版社，2001年。

2 燕生东、刘智敏：《苏鲁豫皖交界区西汉石椁墓及其画像石的分期》，《中原文物》1995年第1期，第79—98页。

3 枣庄市文物管理委员会办公室、枣庄市博物馆：《山东枣庄小山西汉画像石墓》，《文物》1997年第12期，第34—43页。

4 陕西茂陵博物馆、咸阳地区文管会：《陕西咸阳茂陵西汉空心砖墓》，《文物资料丛刊》6，第21—24页。

5 郑州市文物考古研究所：《郑州市九洲城西汉墓的发掘》，《中原文物》1997年第3期，第49—55页。



图 74　河南永城西汉梁王墓墓室顶部壁画局部

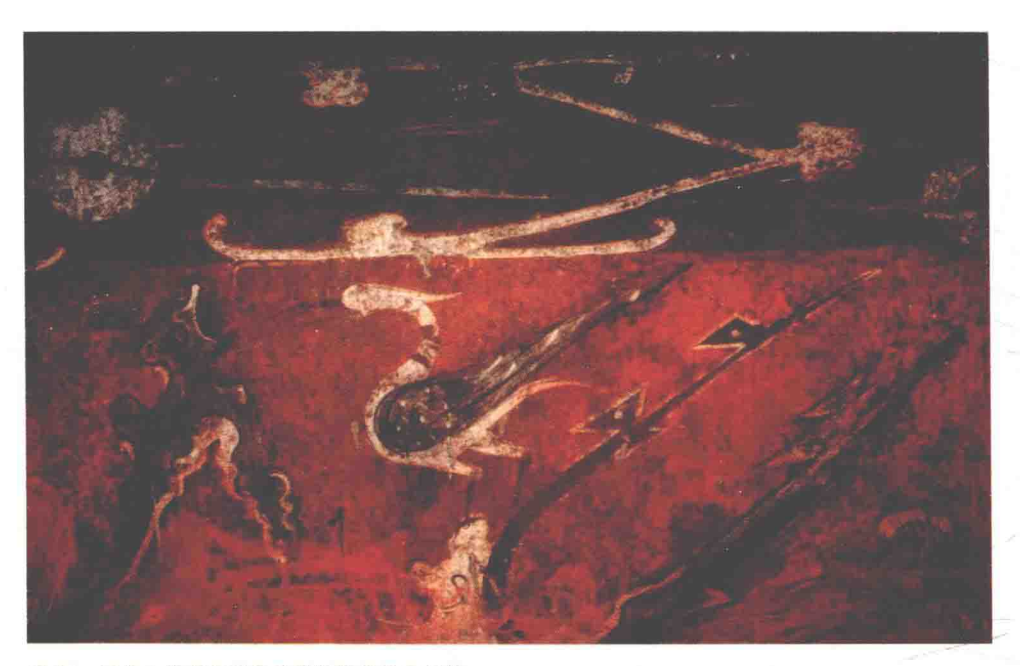


图 75　河南永城西汉梁王墓墓室顶部壁画局部

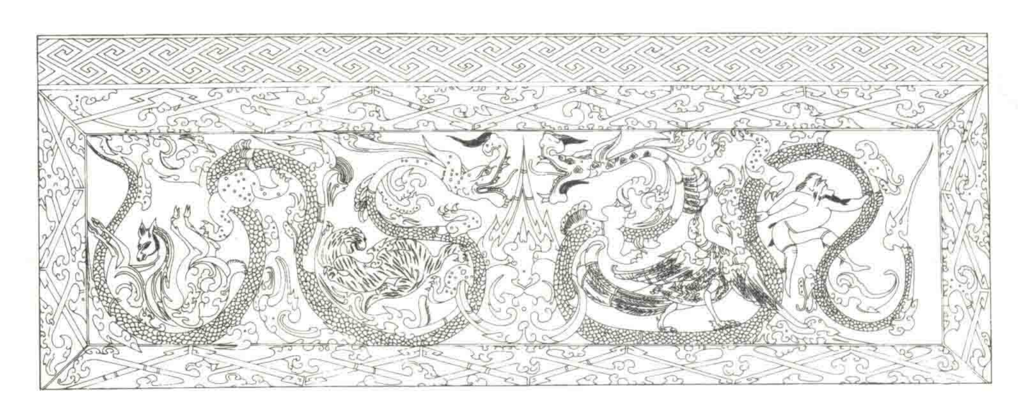


图 76　湖南长沙马王堆 1 号西汉墓出土红色漆棺侧面图像（示意图）

1. 制作手法

梁王墓主室的顶部和四壁均涂抹了一层泥灰，上面涂以白粉。但是，室顶的前段、南壁的西段以及门内两侧的西壁上，又涂了一层朱砂，在其上绘制了壁画。在墓室顶部的壁画中，一些图像线条的两侧有隐隐勾线，可以知道在绘制之前经过了初步的构图设计，又或者曾经依照画本起稿。绘画的过程是先用笔勾出浅墨线起稿，确定了各个图像的位置和轮廓之后，再用多种颜色填色完成。

整个壁画的色调是红褐色，使用的颜色主要有红、黑、白、绿四种。其中，红色颜料用的是辰砂（即朱砂或丹砂），黑色用的是红色辰砂和绿色孔雀石调和成的墨色，白色颜料是白云母，绿色颜料为孔雀石，使用无机矿物颜料是中国古代墓室壁画绘制的传统。不过，在较晚的汉代墓室中，壁画中的黑色通常为炭黑或墨，白色颜料则常用白垩、铅白和胡粉。

壁画线条流畅，色彩鲜明，然而带有强烈的装饰色彩（图 74、图 75），其构图、造型、色调等都与湖南长沙马王堆 1 号墓第三重朱地漆棺左侧板的画面惊人相似（图 76），也与战国时的曾侯乙墓漆棺图像（图 77）一脉相承，显示出汉代墓室壁画形成之初对以往墓葬装饰图像的借鉴和继承[1]。

厕所中踏脚石上的图像是用线条刻上去的，这和中国传统以线条为主的绘画方式是一致的，也是汉画像石最早出现的雕刻技法——阴线刻，即平面上的线条是向下凹的。这种技法后来在河南南阳、山东、苏北等地的画像石中十分常见，一直沿用到东汉末年。这座墓中的阴线刻线条比较粗，构图也很简单，图案带有明显的装饰化、几何化特征，这些也都是早期汉画像石的特点。

2. 壁画内容

墓内共有三幅彩色壁画，位于主室室顶的西段、南壁的西段以及西壁门道口的南北两侧。在室顶壁画正中，一条有翼的巨龙正昂首翱翔，龙口中吐出长舌，舌上卷着一只怪兽。怪兽的头作鸭嘴形，身上生着鱼鳞，还长着背鳍和尾鳍。在龙的上方绘有一只朱雀，朱雀口中衔着龙角。龙的下方为一只白虎，足踏彩云与



图 77　湖北随州曾侯乙墓漆棺

1 贺西林：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：三秦出版社，2001 年，第 17 页。

神树，神树上长有灵芝。巨龙、朱雀和白虎身周环绕穿插着云气纹，而它们的肢干关节处都生长出带蒂的花蕾。这幅画面呈长方形，四周画着较宽的边框，边框内为规则分布的图案，包括绶带穿璧纹、火焰纹等。主室南壁西段和西壁门道口南侧的图像连在一起，共同构成一幅长方形画面。画面中平列着斑豹、灵芝、仙山、朱雀等，四周也有宽边框，边框内的图案与主室顶部壁画相同。主室西壁门道口北侧画着与前两幅壁画的边框相同的几何图案（图78）。

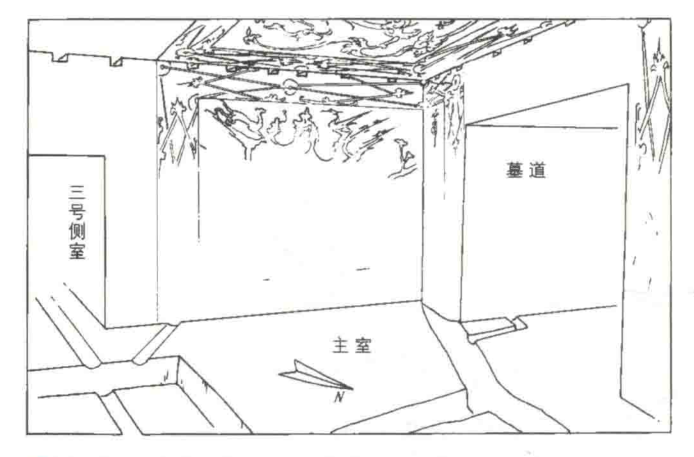
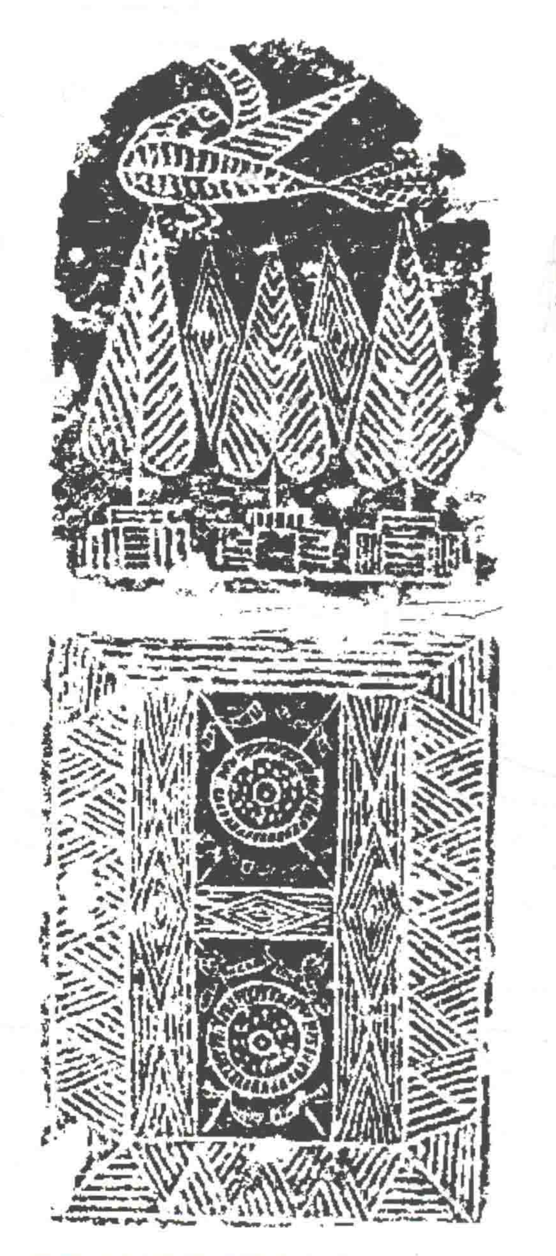


图78 河南永城西汉梁王墓壁画布局（示意图）

在壁画中，巨龙、白虎、朱雀的出现已有了后来汉代墓室壁画中“四神”形象的影子。“四神”即东方青龙、西方白虎、南方朱雀、北方玄武。由于此墓壁画中缺少玄武形象，有研究者认为巨龙口中的鱼形怪兽可能即是北方神灵“玄武”的前身“鱼妇”[1]。不过，壁画中的这四种动物并没有像“四神”那样与方位相对应，画中的云气、仙山、灵芝等后来也常见于汉代墓室装饰中。考虑到这幅画面在色调和内容上与马王堆1号墓第三重漆棺的相似，可以认为，画中的图像主要象征着天界。汉武帝时方士少翁曾经提出，在宫室和衣物上表现神物和云气可以招来神仙，墓葬中的这类绘画应该也具有同等的功能和目的。

厕所中两块踏脚石上以阴线刻出画面，两边的画面大致相同。画面顶端是一只回首张望的禽鸟，站立在并列的三棵长青树上，长青树中间填以菱形图案，树底部用直线刻着台子。画面下半部四周以三角


图79 河南永城西汉梁王墓画像石（拓片）

1 贺西林：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：三秦出版社，2001年，第16页。

纹作装饰，里面两边为菱形纹，中心是双圆圈纹，上下又各连接两个绶带纹饰，也即绶带穿璧纹（图79）。

绶带穿璧纹据考证来自双龙穿璧的图像，正如马王堆1号墓的“T”形帛画以双龙穿璧为中心，这一图像有为灵魂升天架设通道的寓意，绶带穿过璧中间的好也象征着墓主灵魂即将升天[1]。所以，这里表现的仍是与升仙有关的主题。而画面上部长青树和立于树上的禽鸟是后来在画像石中经常出现的，它们象征着祥和的地面世界，与壁画中的天界遥相呼应。

3. 画面位置

壁画在这间墓室中所处的位置尤其值得注意。和我们平时对壁画的印象不同，这里的每幅壁画并不是以墙壁为单位来布局的。主室室顶和南壁西段的两幅壁画四边都有几何图案边框，以边框界定一幅画面的内容。但这些带有边框的画面似乎是事先定好了比例和面积，没有因墙壁的实际情况而作改动。主室室顶的壁画只覆盖了室顶西段，壁画的长宽比例和室顶壁面的长宽比例明显不一致，应该不是为画在此处专门设计的，而是另据其他画本照搬而来。主室南壁的壁画在东侧留有一段空白，但当壁画进行到南壁西段边缘时还没能把画面完整地画完，而这时南壁已无空间，画面的剩余部分延伸到了西壁门道口南侧。西壁门道口北侧绘饰独立的几何图案，与前两幅画面共同围成了一个长方形的空间。

像梁王墓中如此明显的构图与墙面不匹配的情况，显示出墓中的壁画不是由熟悉宫室壁画的人设计和绘制的。从其风格与曾侯乙墓漆棺、马王堆汉墓漆棺等战国与西汉漆棺画的相似来看，壁画很可能是按照漆棺的画本所画，甚至实际操作中也可能是由一位擅画漆棺的画工画上去的，这也正好可以解释为什么三幅画面围出了一个与棺的形状相似的长方形空间。如前所述，墓室壁画这种新的墓葬装饰形式的出现，与西汉时期墓葬形制的变化有很大关系，即墓葬的“第宅化”趋势使然，在壁面上绘画的做法也应该是受到地面建筑中壁画的启发，并从中继承了绘制手法和一些题材内容。但有趣的是，墓室壁画的产生之初，首先照搬的并不是地上建筑中壁画的内容，而是棺椁葬具表面的装饰图像[2]，这一点无论在壁画墓、画像石墓还是画像砖墓中都表现得十分明显。这应该和其属于丧葬绘画的功能性有关，即，墓室壁画首先应该是为解决墓主死后的归宿问题服务的。结合马王堆1号汉墓的漆棺、帛画与梁王墓壁画的内容来看，死后的理想归宿当以升天为首。如果我们把墓中的整个布置看作一个整体的话，也可以认为随葬器物和壁画共同象征着死者灵魂的两种归宿——长居地下和上升天界，但有关升天之类虚无缥缈的内容最不易通过墓中实际的随葬器物表达，而最适合以图像的形式表现，因而造成了墓葬美术早期以升天内容为主的现象。

在梁王墓中，主室壁画的图像主要是表现“天上”的景象，厕所的脚踏石图像则更多是对地面上景物的描绘——墓地上的长青树以及树上的禽鸟。而且脚踏石的位置也正是在地面上。也即，高处的图像表现天界，低处的图像表现人间。

1 巫鸿：《引魂灵璧》，《古代墓葬美术研究》（第一辑），北京：文物出版社，2010年，第55—64页。
2 郑岩：《关于墓葬壁画起源问题的思考——以河南永城柿园汉墓为中心》，《逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究》，北京：北京大学出版社，2013年，第62—63页。

在西汉马王堆1号墓、3号墓出土的“T”形帛画中也可以发现这种图像与位置的特定联系。“T”形帛画中的画面可以明显区分为天界、人间、地下等几个层次，其上部与下部之间以二龙穿璧图像分隔开[1]。这种图像和位置的关系为汉代墓室壁画所继承，即，往往在墓顶及墙壁上方等高处表现天界、神仙，在墙壁下方等低处表现现实生活场景。

另外，墓中壁画和踏脚石上都出现了几何绶带穿璧纹，这种纹样在汉代的壁画墓、画像石墓和画像砖墓中经常出现，其原型是二龙穿璧图像。在马王堆“T”形帛画中，二龙穿璧图像既分割了天界、人间与地下，又将几个场景贯通在一起，因而也代表了宇宙中阴阳的交汇与和谐，同时璧中的好又是墓主灵魂上升的通道。同理，出现在梁王墓高处的壁画和低处的踏脚石上的绶带穿璧纹，应该也具有同样的象征意义以及联结上方和下方不同层次空间的作用。

梁王墓壁画作为早期的墓室壁画已经具有了初步的功能性和图像的系统性，不过还显得不太成熟，对漆棺和帛画图像的照搬在有些地方还很生硬。而且，梁王墓所在的墓地上，只有这一座墓是绘有壁画的，可见墓室壁画与王侯身份等级的匹配还很不稳定。后世随着墓室壁画的大量涌现，来自棺椁和帛画的内容逐渐被吸收，融入了墓室壁画的体系之中，更多的内容和更丰富的细节也随之涌现。壁画墓的墓主身份渐渐少有高于诸侯级别的壁画墓出现，晚于梁王墓的壁画墓多为地方上的小官或地主豪民所有，这是和当时特殊的历史背景分不开的。同时，这也决定了汉代墓室壁画反映的审美观更多属于民间而非上层社会。

（五）厚葬之风与民间信仰

墓室壁画的发展是随着汉代社会的稳定繁荣而渐进的过程。只有生者活得平安稳定才会有心思为去世者精心修饰墓室，而且无论在墓葬中作何种装饰——壁画、石刻或是模印砖，都是需要假以时日并耗费资财的举动。在西汉建立之初，社会经济凋敝，因为战乱流离失所的人也很多，显然不具备这样的条件。一度就连皇帝的陵墓都只能放些陶器随葬，“不得以金银铜锡为饰”[2]。汉高祖刘邦以及后来的惠帝、文帝、景帝统治期间都以恢复生产、稳定社会秩序、巩固统治为主，汉初的70年中社会经济得到了恢复和发展，国家和民间积累的财富都有了显著增长。《汉书·食货志》记载，汉代“至武帝之初七十年间，国家亡事，非遇水旱，则民人给家足，都鄙廪庾尽满，而府库余财。京师之钱累百巨万，贯朽而不可校。太仓之粟陈陈相因，充溢露积于外，腐败不可食。众庶街巷有马，阡陌之间成群”[3]。墓室壁画也正是在这个时期发展起来的。

与此同时，汉武帝时期罢黜百家而独尊儒术，儒家典籍成为士人必读的经典，儒家的价值观由此深入人心。儒家提倡以孝为仁之本，孝道观念通过血缘将家庭关系紧密结合在一起，再“移孝作忠”，将君臣之间的关系与家庭关系相比拟，造就了忠孝一体的伦理思想，对于维护社会的和谐、统治的稳定都起到重要作用，因而格外受到统治者的重视。汉代成为历史上首次提出“以孝治天下”的王朝，皇帝经

---

1 巫鸿：《礼仪中的美术——马王堆再思》，巫鸿著、郑岩等译：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年，第110页。

2 《史记·孝文本纪第十》。

3 《汉书》卷二四《食货志》，北京：中华书局，1962年，第1127页。

常赏赐孝悌者，优待孝子，甚至实行起通过孝行选拔官吏的举措。从元光元年（前134年）起，汉武帝开始推行举孝廉制度，下诏郡国每年举荐孝者、廉者各一人为官。此后，这渐渐成了汉代每年以推荐方法选录官吏时最为重要的内容，孝顺父母的行为是否卓著与一个人能否做官有了密切联系。"孝"的表现无非是两个方面，即事生之孝和事死之孝。相比于在家庭内部对生者表现出来的孝，公开于外的丧葬过程中表现出来的对死者的孝更易为他人所知。在汉代，对父母等先人举行厚葬蔚然成风，其中不乏想要通过大操大办葬礼博取孝的美名，进而升官发财的人。

在功利思想的影响下，一时之间，"世以厚葬为德，薄终为鄙"[1]，人们"崇饬丧纪以言孝，盛飨宾客以求名"[2]。"今京师贵戚，郡县豪家，生不极养，死乃崇丧。或至刻金镂玉，檽梓楩柟。良田造茔，黄壤致藏，多埋珍宝偶人车马，造起大冢，广种松柏，庐舍祠堂，崇侈上僭。宠臣贵戚，州郡世家，每有丧葬，都官属县，各当遣吏赍奉，车马帷帐，贷假待客之具，竞为华观。"[3]可见人们在厚葬时都要大张旗鼓，广请宾客，以造成广泛的社会影响。展示给大众的既包括墓地的规模、墓上祠堂的设立，也包括墓中丰富的随葬品乃至华丽的棺椁，故而应该也包括墓室壁画这类装饰手段。甚至，治丧者在墓葬封闭以后还要留下铭文，记录下他们耗资之巨。

在江苏铜山发现的元和三年（86年）墓及祠堂，刻有"万五千"的造价。山东曲阜徐村延熹元年（158年）画像石墓更直接写出"直（值）钱十七万"。东汉时期官吏的平均年俸约为1.6万钱左右，也就是说，东汉早期江苏铜山元和三年墓及祠堂的花费相当于一个一般官员一年的收入[4]。山东嘉祥武氏墓地中，武荣的祠堂加上石狮的费用达到十九万钱。武荣作过的最高官位为执金吾，官秩为千石，月俸四千钱，这笔花销近于他生前四年的收入。而到了东汉晚期，一座画像石墓的耗费相当于一般官员十年以上的全部俸禄。若折合物价，山东曲阜徐村延熹元年画像石墓的造价相当于17斤黄金，如果折算成粮食布帛等则相当于1700石粮食，或940多匹布，或170匹帛，或340匹缣，或94头牛，或56多头猪[5]。即使对于一个大富之家来说，也是一笔几乎倾家荡产的资金，而且这还不包括葬礼仪式、宴请宾客、墓上建设的开销以及随葬品和棺椁的价值，难怪武氏墓地的碑刻上会有"竭家所有"的描述。

对死者的投资甚至超过了对其生前的奉养，因此，《盐铁论》的《国疾》篇对此批判道："生不养，死厚送。葬死殚家，遣女满车。富者欲过，贫者欲及"[6]。《散不足》篇又说："今厚资多藏，器用如生人。"[7]"今生不能致其爱敬，死以奢侈相高。虽无哀戚之心，而厚葬重币者，则称以为孝，显名立于世，光荣著于俗。故黎民相慕效，至于发屋卖业。"[8]可见厚葬对社会道德造成了一些不良的影响，

1 《后汉书》卷一，北京：中华书局，1965年，第51页。
2 ［汉］王符著，［清］汪继培笺、彭铎校正：《潜夫论笺校正》，北京：中华书局，1985年，第20页。
3 ［汉］王符著，［清］汪继培笺、彭铎校正：《潜夫论笺校正》，北京：中华书局，1985年，第137页。
4 武利华：《徐州汉碑刻石及画像题记研究》，《两汉文化研究》第2辑，北京：文化艺术出版社，1999年。
5 欧阳摩一：《汉画像石题记中堂、阙、墓造价探析》，《四川文物》2009年第1期，第76—79页。
6 王利器校注：《盐铁论校注》，北京：中华书局，1992年，第235页。
7 王利器校注：《盐铁论校注》，北京：中华书局，1992年，第335页。
8 王利器校注：《盐铁论校注》，北京：中华书局，1992年，第354页。

一些人在亲人在世时并不尽心供养，只把其死后的葬礼当成自己仕进的契机来大操大办，远远背离了真正的孝道。另一个不良后果是盗墓活动增多了，丰厚的随葬品引来了盗墓贼的光顾，越是被厚葬的死者反而越不能“入土为安”。目前发现装饰有壁画、画像石或画像砖的汉墓几乎都被盗掘一空，由此亦可想见这些墓的墓主家中都颇有资财，而且其中不少墓当年初建成时曾为了显示孝行作过“展示”，所以才这般轻易被盗。

另一方面，厚葬风气在社会上的广泛普及也促成了墓室壁画深入民间，不再如初创时一样为贵族所专有。为了满足从西汉到东汉迅速增长的制作墓室壁画的需求，精于此道的民间工匠也大量涌现。来自民间的出资者和制作者渐渐占了主流，使得墓室壁画中多了许多民间传说或信仰的成分，例如西王母形象就属于汉代民间信仰。

二、意义与价值

汉代绘画作品除了墓室中的图像，原本还应包括画在缣帛上的图画和地面建筑中的壁画，然而这些作品大都在西汉末和东汉末的战乱中烧毁或遗失了，再经过魏晋南北朝的长期动荡，到了唐代便已全然无存。故而，汉代墓室中的壁画、画像石和画像砖成为了考察汉代绘画的仅有标本，它们的发现填补了汉代绘画资料的空白，使人们对汉代的绘画水平有了直观的了解。汉代墓室壁画构思奇巧、生动质朴、雄浑大气，体现了汉代的人们对未知世界丰富的想象力和艺术上蓬勃旺盛的创造力，其创造和探索为后世绘画的发展奠定了基础，也拓宽了方向。

当然，客观评判其艺术水平，汉代墓室壁画的绘画水平在汉代所有绘画中并不是最好的，那些为地上建筑，尤其是宫廷，绘制壁画的画工乃至画家应该能画出更精美的杰作。但一方面，这毕竟是仅存的汉代绘画，其意义之重要自不待言。另一方面，这些绘画都是工匠所画，而非专业画家，因而更多反映的是汉代民间的创作水平与审美水平，其题材和内容也基本都是流行于民间的丧葬习俗和思想观念。也正因为这样，壁画中反映的汉代物质文化史信息就更真实可信了。

汉代墓室壁画出现时，中国的墓葬形制正处在由椁墓向室墓转变的时期——人们渐渐开始把墓室看作死者在地下的“家”，而努力将其按照死者生前的生活进行布置。一方面，墓中表现的现实生活题材有逐渐增多的趋势；另一方面，很多壁画墓或画像石墓、画像砖墓本身虽为砖或石砌筑，但却多为仿木结构，有些还画有木纹，即模仿地面上的木构房屋，并对“门”有相当程度的重视。这些对地上房屋结构的模仿和手法写实、包罗万象的现实生活场景都提供了大量的汉代物质文化信息。而墓室中绘画、石刻和模印技术的日益成熟，也是汉代物质技术进步的反映。

综上所述，汉代墓室壁画对于中国古代物质文化史的重要性，主要体现在两个方面。首先，绘画、雕刻、模印都属于物质技术手段，汉代墓室壁画及其所在墓葬本身也是以物质形式存在，其源流演变、形式风格、内容题材、制作技术及发展演进等都是物质文化史需要关注的内容及其重要组成部分。其次，汉代墓室壁画中反映了广泛的社会生活细节，包含了丰富的物质文化信息，如衣冠车马、庖厨饮食、生产劳作、城邑楼阁等，对于复原汉代的社会生活有重要价值。这两个层面的内容既可互相独立，又有密切联系。受到物质技术水平影响，在不同墓

葬中对同一题材的表现，有着形式、风格、技法的不同和艺术水平的高低之别。而制作者自身的文化背景、生活经历、视觉经验又往往不知不觉地渗透进画面中，间接地折射出当时物质生活的面貌。

本书绪论和第一章《大汉衣冠》、第二章《城邑燕居》由北京联合大学应用文理学院刘婕撰写，第三章《宴饮行乐》、第四章《生产冶铸》和结语由香港中文大学李小旋撰写，第五章《车马出行》、第六章《天人合一》由中国美术馆邵菁菁撰写。第一章到第五章主要介绍汉代墓室壁画作为中国古代物质文化史的第二个层面的内容，即汉代墓室壁画反映的衣食住行等物质文化信息和有关的观念，并按服饰、居所、饮食、生产、出行等不同的物质文化类型划分章节。第六章主要介绍汉代墓室壁画中的天象、仙界、神仙、人物故事等内容，一定程度上反映了当时人们对天象的认识，虽然多数内容以想象与虚构为主，但也能够从侧面反映出汉代的物质文化发展水平。同时，关于壁画、画像石、画像砖的形式风格、技术水平等物质层面的分析及汉代造型艺术的进展等内容也贯穿于各章节之中。

第一章
大汉衣冠

回首往昔，大汉帝国曾经在中国历史上留下浓墨重彩的一笔。历史长河之畔，那一伟大时代的雄姿依然挺拔傲岸。地下封存的墓室壁画，使我们得以拨开时光的面纱，一探先祖的身影和面貌。

衣冠服饰，正是中国古代物质文化中最能体现精神气质的部分。在大一统的汉代，服饰已不仅是为了保暖而设计，而是融合了社会风俗、等级制度、审美情趣等因素的综合体。高冠巍巍，衬托出自信昂扬的神采；佩玉垂绶，渲染出超凡脱俗的气质；黄帝垂衣裳而天下治，层层织物包裹出众生百态，也将一个人的身份与等级彰显无遗。

第一节　汉代基本服饰

汉代墓室壁画较少用于装饰王公贵族和高级官吏的墓葬，而多见于秩二千石以下的一般官吏如县长、县令等的墓葬中，还有一些墓葬属于没有官吏身份的地方豪绅。因而，现在所见的大多数汉代墓室壁画或石刻画像都是民间工匠的作品。这些工匠文化水平不高，也没有多少关于历史的概念，所画的形象大多数是从亲身经历、亲眼所见的现实生活中取材。这也使得我们通过画中人物的穿着就可以看到汉代服饰的基本构成。从汉墓壁画来看，汉代的服装既有华丽的袍服，也有简陋的裋褐；发饰有巾、冠、簪、钗等之分；脚上则可穿着履或靴子。不同的服饰既与身份、等级、风俗有关，也有一定的随意性。在汉代长达四百多年的历史中，着装也有一定的变化。

一、从深衣到袍服

在河南洛阳烧沟61号西汉壁画墓的后山墙上，描绘着一些人物活动场景[1]。其中后山墙右侧站立着一名男子。他留着八字胡，颧骨颇高，身穿黄色右衽袍服，衣领和袖口皆是红色。怀

1 河南省文化局文物工作队：《洛阳西汉壁画墓发掘简报》，《考古学报》1964年第1期，第107—125页，图版壹—捌，彩色版壹、贰。

中拥一长柄兵器，袍服的袖口和领口处露出里面的白色内衣，下面露出宽大的白色裤管以及黑色鞋履（图 1-1-1）。虽然这一场景表现的可能是历史或神话故事，但其服饰却与大多数汉代壁画墓中的一致，属于常见的典型汉代男子形象。



图 1-1-1　河南洛阳烧沟 61 号西汉墓后山墙人物

例如，他的衣着以右衽为主，也即衣襟向右掩，形成“y”字形衣领，这即是汉代服装的一个基本特点。孔子曾说：“微管仲，吾其披发左衽矣。”[1]意思是说，是春秋时的管仲确定了中华服饰的这种面貌。如果没有管仲的贡献，后世的人们都要像蛮夷一样披头散发、衣襟向左掩了。以此可知，从春秋时起，衣襟向左掩就已成为蛮夷服饰的象征，向右掩则是中原服饰的标志。进而，“左衽”这个词在中华文化背景下成了描述外来民族的典型用语。

再如这名男子所着的袍服，这也是汉代日常生活中的常服。在他身前有一条表示衣襟的直线，从这条线判断，他所穿的应是直裾袍服，也即前后身的衣襟皆按直线剪裁。袍在汉代是一种男女通用的服装，汉墓壁画中不少女子也穿着几乎完全一样的袍服。

这种袍服是从深衣发展而来的。西周时期的着衣一般为“上衣下裳”，也即上身的衣和下身的裳是分开的。但是从战国时起，一种新式的服装开始流行，被称为“深衣”。汉代的郑玄说：“深衣，连衣裳而纯之以采者。”[2]就是说，深衣等于上衣和下裳合在了一起。后世的孔颖达进一步解释道：“以余服则上衣下裳不相连，此深衣衣裳相连，被体深邃，故谓之深衣。”[3]也就是说，深衣的得名是因为将身体深深地包裹在内。这种衣服既便于保暖也方便穿着，只需往身上一裹，再在腰间以一根带子固定即可。《礼记》中说深衣“可以为文，可以为武，可以摈相，可以治军旅”[4]，适合各种职业的人穿用，所以被人们普遍采用。秦代建立大一统帝国时既以深衣为朝堂礼服。汉承秦制，深衣仍然是常见的服装。

1 杨伯峻：《论语译注》，北京：中华书局，1980 年，第 151 页。

2 ［汉］郑玄注，［唐］孔颖达疏：《礼记正义》卷五八，深衣第三十九，［清］阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1664 页。

3 ［汉］郑玄注，［唐］孔颖达疏：《礼记正义》卷五八，深衣第三十九，［清］阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1664 页。

4 ［汉］郑玄注，［唐］孔颖达疏：《礼记正义》卷五八，深衣第三十九，［清］阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 1664 页。

在山东沂南北寨东汉画像石墓[1]中，中室南壁西段画的齐桓公（图1-1-2）身上所穿着的即是深衣，包裹层数较普通袍服为多。而且，这件深衣的衣裾两角处理成长长的飘带形式，这是故意剪裁出的一种装饰性变形。深衣的衣襟比袍更长，多不是直线剪裁，而呈三角形，即所谓“曲裾”。有了曲裾，深衣就可以绕身多重，既可使衣服下摆更为宽大而便于走路，同时又不会露出内衣。曲裾斜掩于身后，常在穿着者的身后露出两个三角形的衣角，如同燕尾。后来，有些人将这种燕尾剪裁得更为狭长，以呈现飘带一般的装饰性效果。齐桓公是春秋五霸之一，春秋时的深衣衣裾还不至于这样夸张。沂南汉墓的时代约当东汉晚期，雕刻画像的工匠应该是根据自己的日常所见，为齐桓公穿上了长裾的华服。深衣的穿着也没有性别限制。在陕西靖边杨桥畔东汉壁画墓[2]中，有一幅室内场景（图1-1-3），一位女子倚柱站立，对面站着两名女子，三个人都穿着同样的白色深衣，其袖口、衣领和衣服下缘则为红色。她们的衣服贴裹在身上，显出修长的身材，长长的衣裾拖在身后，十分飘逸。再如河南荥阳王村镇苌村汉墓中所画的一位女性，她身拥朱红深衣，领口、

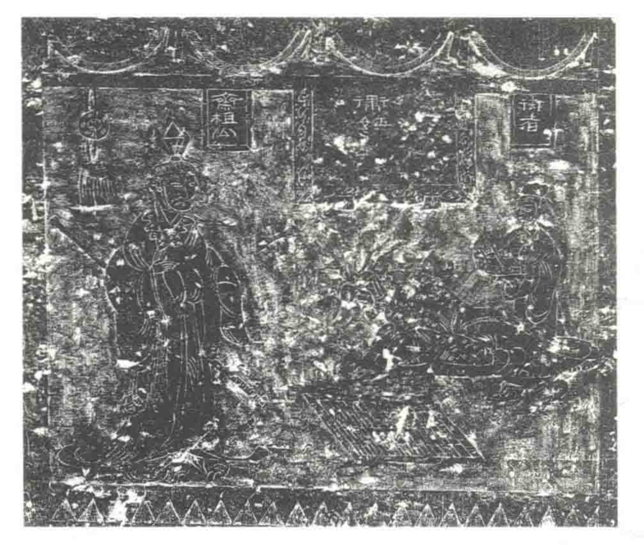


图 1-1-2　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室南壁西段画像人物



图 1-1-3　陕西靖边杨桥畔东汉壁画墓前室西壁上层人物

1 南京博物院、山东省文物管理处：《沂南古画像石墓发掘报告》，北京：文化部文物管理局，1956年。
2 陕西省考古研究院、榆林市文物研究所、靖边县文物管理办公室：《陕西靖边东汉壁画墓》，《文物》2009年第2期，第32—43页。



图 1-1-4　河南荥阳王村镇苌村东汉壁画墓前室室顶人物



图 1-1-5　河南洛阳机工厂东汉墓前室西壁西耳室甬道口南侧人物

袖口皆为深红，袖手而立，雍容优雅（图 1-1-4）。

虽然深衣直到东汉晚期还未退出历史舞台，但因其为多层包裹，行动时还是不如直裾的袍服方便，所以我们看到西汉的壁画墓中已有大量穿袍服的人物，东汉则更为多见。

不过，深衣和袍服都是裹在身上，活动空间不大，因此汉代还有更为宽松的长衣，即襜褕。这是一种直裾的单衣，西汉时是不允许在正式场合穿用的。《史记·魏其武安侯列传》中说："元朔三年，武安侯坐衣襜褕入宫，不敬。"[1]即是指武安侯田恬曾经穿着襜褕进入宫中，被认为着衣不够正式，犯了"不敬"之罪，他的爵位因而被废除了。《史记索隐》还说，这种衣服近似于妇女的衣着。到了东汉，襜褕不仅男女通用，而且也进入了正式穿着之列。东汉时的著名文学家、天文学家张衡曾在诗中写道："美人赠我貂襜褕，何以报之明月珠。"[2]已经把襜褕作为比较考究的服饰了。汉代还有大量贫苦百姓，他们多着裋褐，也就是简陋的粗布衣。这也是直裾的衣服，但更为紧窄，在劳作时要比襜褕更为方便。

河南洛阳机工厂东汉墓前室西壁西耳室甬道口南侧所画的侍从形象[3]（图 1-1-5）及河南密县打虎亭 1 号东汉墓中的男女侍从形象皆穿着特别宽大的长衣[4]（图 1-1-6、图 1-1-7、图 1-1-8、图 1-1-9），应该即是襜褕。打虎亭 1 号汉墓中的衣着表现得尤其细腻，侍从们的单衣下摆随着步态飘扬，显得随意而雅致。这些单衣的袖筒都很肥大，到袖口处却收紧了，这种形态即所谓"垂胡式"，为的是肘腕行动方便。汉代还有专为射猎时穿用的箭袖服装，在陕西西安理工大学西汉壁画墓的墓室东壁可以看到许多骑马射箭的人，他们或挽弓，或控马，或扬

1 《史记》卷一〇七《魏其武安侯列传第四十七》，北京：中华书局，1959 年，第 2854 页。

2 逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1988 年，第 181 页。

3 《中国墓室壁画全集》编辑委员会编：《中国墓室壁画·汉魏晋南北朝》，河北：石家庄教育出版社，2011 年，图六二。

4 河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社，1993 年。


图 1-1-6 河南密县打虎亭 1 号墓前室东壁人物（拓片）


图 1-1-7 河南密县打虎亭 1 号墓前室东壁人物（摹本）


图 1-1-8 河南密县打虎亭 1 号墓中室甬道东壁人物（拓片）


图 1-1-9 河南密县打虎亭 1 号墓中室甬道东壁人物（摹本）

鞭，无不英姿飒爽，长长的箭袖几乎由腕包裹及肘[1]（图 1-1-10）。

二、从袴到履

无论袍、襜褕还是裋褐，都是因为活动和行走的便利才被普遍采用的。这些直裾式外衣的普及有一个必要前提，即是汉代内衣系统的完善，尤其是袴和裈。墓室壁画中的人物形象，在外衣长不及踝时可看到衣服下摆露出肥大的裤管，即袴。从东汉的《说文解字》可以知道，袴一般是不合裆的，所以许慎说："袴，胫衣也。"[2]而《释名》中说："袴，跨也，两股各跨别也。"[3]胫就是膝盖以下的腿部，而股是指大腿，可见


图 1-1-10 陕西西安理工大学西汉壁画墓墓室东壁人物

1 西安市文物保护考古所：《西安理工大学西汉墓发掘简报》，《文物》2006 年第 5 期，第 7—44 页

2 ［汉］许慎撰，［清］段玉裁注：《说文解字注》，十三篇上，上海：上海古籍出版社，1981 年，第 654 页。

3 ［汉］刘熙：《释名》卷五，丛书集成初编，北京：中华书局，1985 年，第 79 页。



图 1-1-11 四川宜宾翠屏村东汉墓画像石人物

其是分别套在两条腿上，即使长及大腿也是不合裆的。四川宜宾翠屏村7号墓[1]中，石棺上雕刻的杂耍人物中有一倒立者（图 1-1-11）。他的上衣衣襟因倒立而翻垂下来，虽然腿上穿着长裤，但下体仍然露了出来。可能是为了避免这种情况，汉代还有裈这种内衣，承担的就是掩盖裆部的任务。

裈有两种。其一是犊鼻裈，没有裤管，只以一块布缠在腰股之间，近似于兜裆裤。这样的内衣若直接露之于外，便是身处社会最底层的标志了。如司马相如和卓文君私奔后，便曾经"身自着犊鼻裈，与保庸杂作，涤器于市中"[2]。果然过了不久，卓王孙便深觉羞耻，最终被迫接受了这门婚事。另一种裈类似短裤，也属内衣，一般在劳作或杂技表演时才当作外衣穿用。在沂南汉墓画像石上，这两种裈都出现了。在一幅表现厨房的场景中，一个男子赤裸上身，下身缠着犊鼻裈，赤脚站在案前，正把手中的东西倒入案上的缸里。厨房中可能很热，故而他全身仅穿着一裈。制作画像石的工匠把他身体裸露的部位刻画得相当细致，甚至表现了胸口、手臂、大腿等处的汗毛（图 1-1-12）。另一幅表现杂技的画面中杂技的表演者也是全身仅着一裈，这件裈却是短裤形式的。他着裈应该是为了方便表演，但是却并没有选择最短的犊鼻裈，大概是因为表演者不宜在观众面前太过暴露（图 1-1-13）。

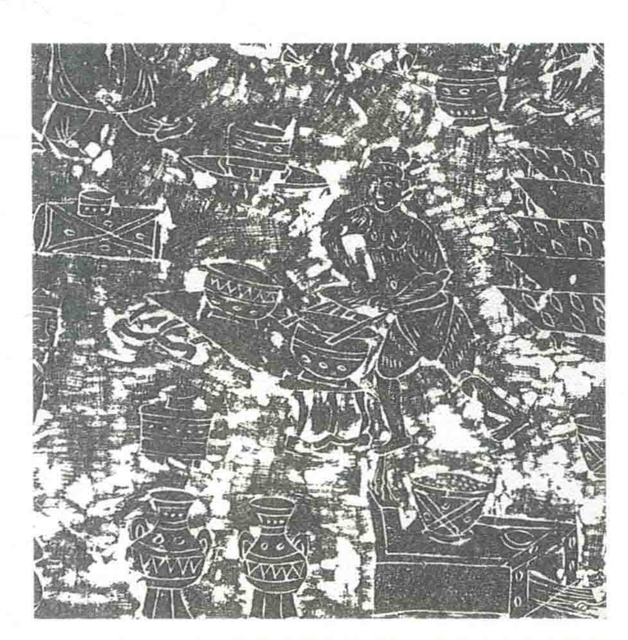


图 1-1-12 山东沂南北寨村东汉画像石墓中室南壁上横额画像人物

在汉代墓室壁画中，还有既着裈又着袴的形象，但却是把裈套在袴的外

1 匡远滢:《四川宜宾市翠屏村汉墓清理简报》,《考古通讯》1957年第3期，第20—25页，图版陆、柒。

2 《史记》卷一一七《司马相如列传第五十七》，北京：中华书局，1959年，第3000页。

面。例如内蒙古鄂托克旗凤凰山1号墓[1]墓室东壁右侧所绘的杂耍人物，其中两名都是穿着淡紫色的袴，袴上套着朱色的裈（图1-1-14）。陕西靖边杨桥畔汉墓前室东壁下层有一个裸露上身舞蹈的男子，则穿着朱裈白袴（图1-1-15）。同样，河南烧沟61号西汉壁画墓[2]的后山墙上更有一男子穿着仅及腰部的上衣，即短襦，下面露出的也是裈与袴的组合，在其大腿部分以一道横线表示（图1-1-16）。这样的装扮应该比只着不遮掩裆部的“胫衣”，即袴，更为完备，不必担心外衣在活动中被掀起而裸露身体。于是这种装扮尤其为武士、杂耍艺人等普遍采用。辽宁金县营城子东汉壁画墓[3]中所绘的两个门卒一人持刀，一人持杖，都穿着前襟长而后襟短的外衣，这就是所谓“短后衣”，也是为了行动的方便。穿这样的外衣，下体务要掩挡严密，故而他们的袴上面也套着裈（图1-1-17）。这两个门卒虽然是静立形象，表情却很生动，线条挥洒自如，颇具韵味。沂南汉墓中有一位表演七盘舞的艺人，舞动中外衣飘起，也可以看到长袴上套着裈（图1-1-18）。据文献记载，汉代人还发明了前后裆缝合起来的“穷袴”，也叫作大袴。东汉的服虔注《汉书·外戚传》说：“穷袴，有前后裆，不得交通也。”[4]可见穷袴已经和后世的长裤很相似了。陕西靖边杨桥畔汉墓前室东壁下层有一个半蹲半坐在地上的男子，赤裸上身，下身穿着纯色的长裤（图1-1-19），这应该就是穷袴。

在汉代人的脚下，主要是履和靴这两大类鞋子。履的高度仅及脚面，一般以丝、麻等质料做成。根据鞋底的厚度，履又可分为屦和舄。汉代的郑玄在注《周礼》时说：“复下曰舄，禅下曰屦。”[5]意即舄是双层底的，而屦是单层底的。履的前端多数翘起，汉代墓室壁画中不少人物都穿着履，有时他们的履只在衣服下摆或袴下露出翘起的前端。河北望都汉墓壁画[6]中的伍佰形象，多穿着黑色的鞋子，其结构十分紧凑，或即鞮（图1-1-20）。汉代的《急就篇》中就说到了鞮，颜师古注说这是一种“薄革小履”[7]。壁画中人物的小腿上还裹有绑腿，即行縢。汉代又有高筒靴，主要为军装，或在骑马时穿用。这是胡服的一种，学自欧亚大草原上游牧民族的服装体系，但在墓室壁画中表现得往往过于简略，难以辨识。

与后世相比，汉代的衣冠形制更贴近中原农牧民族着装的传统，是真正意义上的“汉服”。西晋以后，五胡乱华，服装中的游牧民族元素就多了起来，以至于宋代的沈括视北齐以来的服装为“胡服”。他在《梦溪笔谈》中说：“中国衣冠，自北齐以来，乃全用胡服。窄袖绯绿、短衣、长靿靴、有蹀躞带，皆胡服也。窄袖利于驰射，短衣长靿皆便于涉草。”[8]朱熹也在《朱子语类》中指出：“今世之服，

1 王大方、杨泽蒙：《鄂托克清理三座东汉壁画墓》，《中国文物报》1999年12月19日；内蒙古文物考古研究所编：《内蒙古中南部汉代墓葬》，北京：中国大百科全书出版社，1998年，第161—175页；马利清：《内蒙古凤凰山汉墓壁画二题》，《考古与文物》2003年第2期，第60—69页。

2 河南省文化局文物工作队：《洛阳西汉壁画墓发掘简报》，《考古学报》1964年第1期，第107—125页，图版壹—捌，彩色版壹、贰。

3 内藤宽、森修：《营城子——前牧城驿附近の汉代壁画砖墓》，东京：刀江书社，1934年。

4 《汉书》卷九七《外戚传》，北京：中华书局，1962年，第3960页。

5 ［汉］郑玄注，［唐］贾公彦疏：《周礼注疏》卷八“屦人”，［清］阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第693页。

6 北京历史博物馆、河北省文物管理委员会：《望都汉墓壁画》，北京：中国古典艺术出版社，1955年。

7 ［汉］史游著，［唐］颜师古注：《急就篇》，长沙：岳麓书社，第149页。

8 ［宋］沈括著，胡道静校证：《梦溪笔谈》，上海：上海古籍出版社，1987年，第23页。

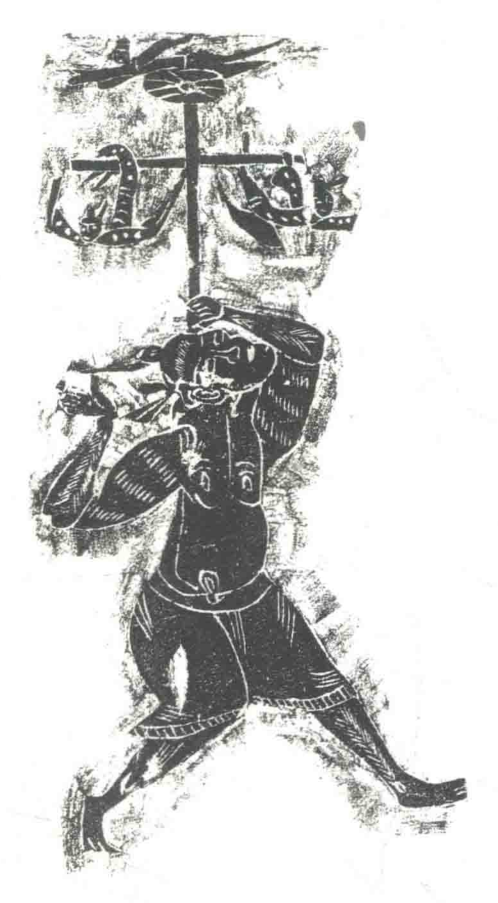


图 1-1-13 山东沂南北寨村东汉画像石墓中室东壁上横额画像人物



图 1-1-14 内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号东汉墓墓室东壁右侧人物



图 1-1-15 陕西靖边杨桥畔东汉墓前室东壁下层人物

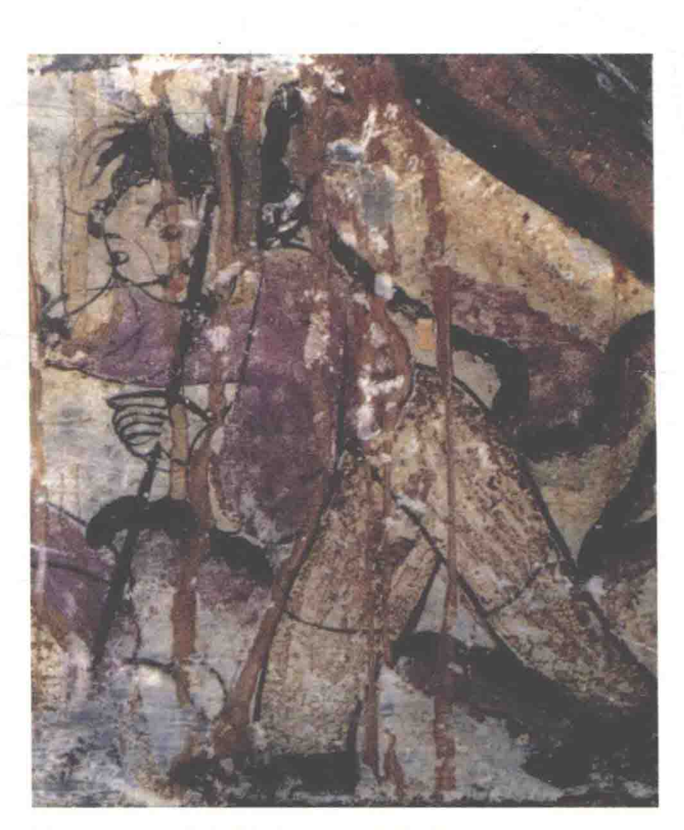


图 1-1-16 河南洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓的后山墙人物



图 1-1-17 辽宁金县营城子东汉壁画墓门卒



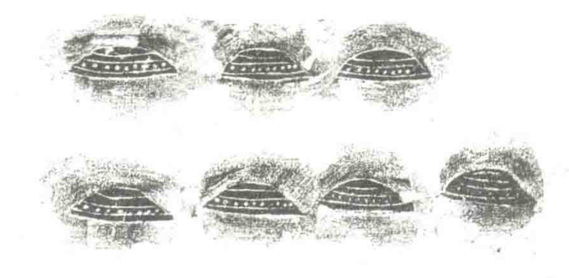


图 1-1-18 山东沂南北寨村东汉画像石墓中室东壁上横额画像人物



图 1-1-19 陕西靖边杨桥畔东汉墓前室东壁下层人物



图 1-1-20 河北望都 1 号东汉壁画墓前室东壁人物

大抵皆胡服，如上领衫、靴、鞋之属。先王冠服，扫地尽矣。中国衣冠之乱，自晋五胡，后来遂相承袭，唐接隋，隋接周，周接元魏，大抵皆胡服。"[1]

三、发式与冠制

从上述人物形象可以看到，汉代男子的基本发式是用布带在头顶束起发髻。武士或社会底层者不少采用露髻的打扮，如靖边杨桥畔汉墓中的舞者、内蒙古和林格尔东汉墓[2]中驾牛耕地的男子（图 1-1-21）、南阳画像石中斗牛的力士等。汉墓壁画中还有大量的侍者、门吏等，属于在宅院内工作，直接服侍主人的服务者。这些人多数戴着平顶圆形便帽，即帻（图 1-1-22）。这种便帽是从包发的头巾演变而来的，有时也称"巾帻"。有些帻中间略突起，形同屋顶，称为"介帻"。蔡

1 ［宋］黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》卷九一《礼八·杂仪》，北京：中华书局，1988 年，第 2327 页。

2 内蒙古自治区博物馆文物工作队：《和林格尔汉墓壁画》，北京：文物出版社，1978 年。

邕在《独断》中说："帻者，古之卑贱执事不冠者之所服也。"[1] 即是说身份高贵者戴冠，而身份低微者戴帻。但实际上，这可能只是一种理想中的戴冠制度或大略的情况。汉墓中仆从戴冠或者墓主人戴帻的形象也不少见。靖边杨桥畔汉墓中欣赏乐舞的墓主人（图 1-1-23）和西安理工大学汉墓中的射猎者都戴着黑色的巾帻，这可能是为了居家的闲适或射猎的方便。而河南洛阳朱村汉墓[2] 中驱赶马车的御者则和车上安坐的主人一样戴着黑冠（图 1-1-24）。



图 1-1-21　内蒙古和林格尔东汉壁画墓前室耳室牛耕图



图 1-1-22　山西夏县王村东汉壁画墓前室西壁南侧骑马人物

冠本来只是用带子固定在头上的发罩，后来渐渐发展成身份的象征，并具备了礼仪上的功能。在汉代，对士以上的阶层来说，男子二十岁的冠礼十分重要，戴上冠就意味着迈入了成人的行列。而汉代的官员更是以冠为常服。《后汉书·舆服志》中就提及了冕冠、长冠、委貌冠、皮弁冠、爵弁冠、通天冠、远游冠、高山冠、进贤冠、法冠、武冠、建华冠、方山冠、巧士冠、却非冠、却敌冠、樊哙冠、术氏冠、鹖冠等多种冠式[3]。

其中，冕冠即一般所谓"平天冠"，前圆后方，面前垂旒。皇帝的冕垂十二旒、三公诸侯七旒、卿大夫五旒。因等级不同，旒有白玉珠、青玉珠、黑玉珠的区别。这是帝王、公卿祭祀天地和祖先时所戴的等级最高的礼冠。沂南汉墓中的尧舜禅让图中就表现了类似的冠冕（图 1-1-25）。长冠则是竹皮所做的板状高冠，也是祭祀宗庙时的冠，或近于靖边杨桥畔汉墓中仙人头上的高冠（图 1-1-26）。再如常见的进贤冠，冠下衬以介帻，并围一圈颜题，颜题在脑后突出两个"耳"，冠体跨于帻之上。《后汉书》说进贤冠是"文儒者之服"[4]，汉墓壁画中不少文职官员都

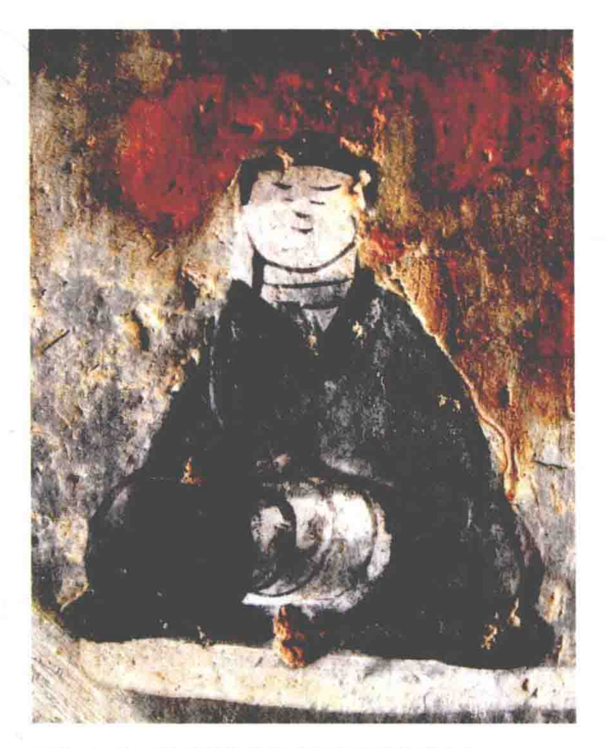


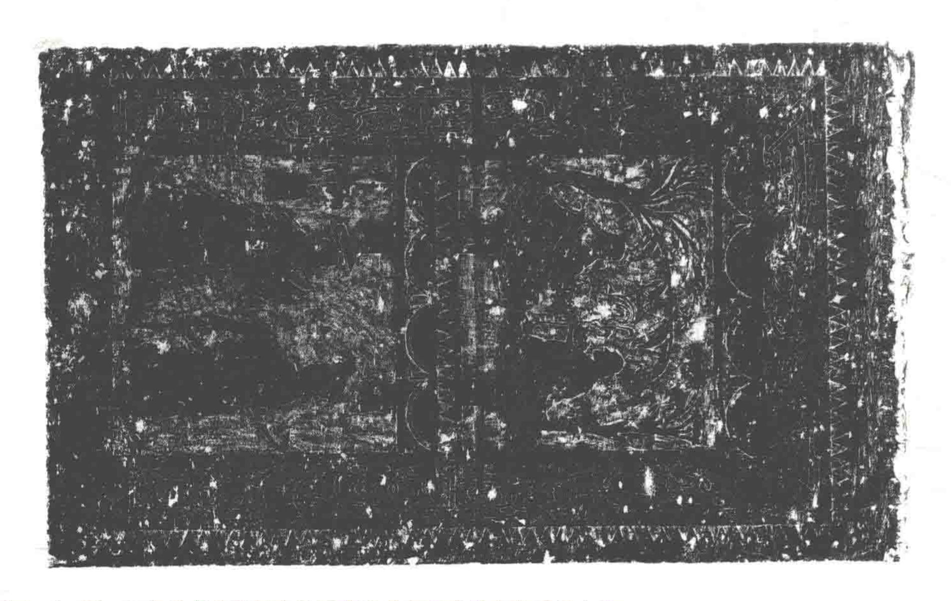
图 1-1-23　陕西靖边东汉墓前室东壁下层人物

1 ［汉］蔡邕：《独断》卷下，第 14 页，景印文渊阁四库全书，台北：台湾商务印书馆，1986 年。
2 洛阳市第二文物工作队：《洛阳市朱村东汉壁画墓发掘简报》，《文物》1992 年第 12 期，第 15—20 页。
3 《后汉书》志第三十《舆服下》，北京：中华书局，1965 年，第 3661—3671 页。
4 《后汉书》志第三十《舆服下》，北京：中华书局，1965 年，第 3666 页。

戴着进贤冠。这种冠以梁的多少来表示身份，“公侯三梁。中二千石以下至博士两梁。自博士以下至小史、私学弟子皆一梁”[1]（图 1-1-27）。

举例来说，河北望都 1 号东汉墓的墓主是历河南尹升任三公的高官，其墓上有着高大的坟丘，墓中有多个墓室。在前室四壁通往中室的甬道壁面上层，画有多位文官形象。这些官员皆戴进贤冠，着长袍，佩剑拥笏，躬身而立，文质彬彬。他们腰中还悬着绶带，这是用来系印的带子，也是官员身份的标识。旁边的榜题是他们的职位，有门下功曹、门下贼曹、门下小吏等，都是墓主属下的小官。文吏对面还画有多位辟道伍伯，也即开路的仪仗队，这些人属于武夫，皆戴红色或黑色的平顶巾帻，着黄、褐色黑边短衣，持杖而立。文吏和伍伯夹道而立的场面应该是为了显示墓主生前的地位与身份。望都 2 号东汉墓的形制与 1 号墓相同，但规模约大一倍，其中同样画有多个官吏形象[2]。望都汉墓的这些人物多采取四分之三的侧面造型，形象写实，动态自然，用线流畅，并有晕染，显示出了熟练的绘画技艺（图 1-1-28）。同样是为了标识墓主的显赫身份，沂南汉墓前室上部也表现了多位文职官员恭立于中庭，甚至伏地跪拜的场景，其身后还停着他们乘坐的马车（图 1-1-29）。另外，河南洛阳朱村汉墓中御者戴的进贤冠比主人的少一梁，显示出了身份的差异。


图 1-1-24　河南洛阳朱村汉墓南壁乘车人物


图 1-1-25　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室南壁东段下层人物

1 《后汉书》志第三十《舆服下》，北京：中华书局，1965 年，第 3666 页。
2 河北省文化局文物工作队：《望都二号汉墓》，北京：文物出版社，1959 年。



图 1-1-26 陕西靖边杨桥畔汉墓前室东壁下层人物

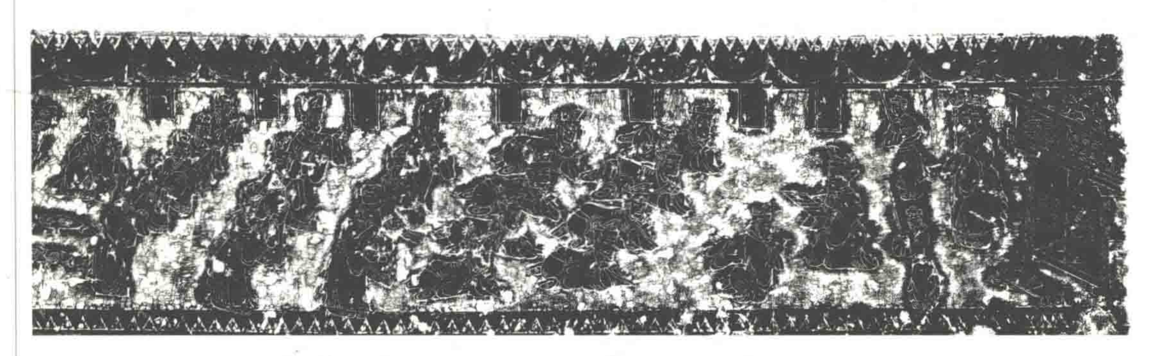


图 1-1-27 山东沂南北寨村东汉画像石墓前室西壁上横额人物

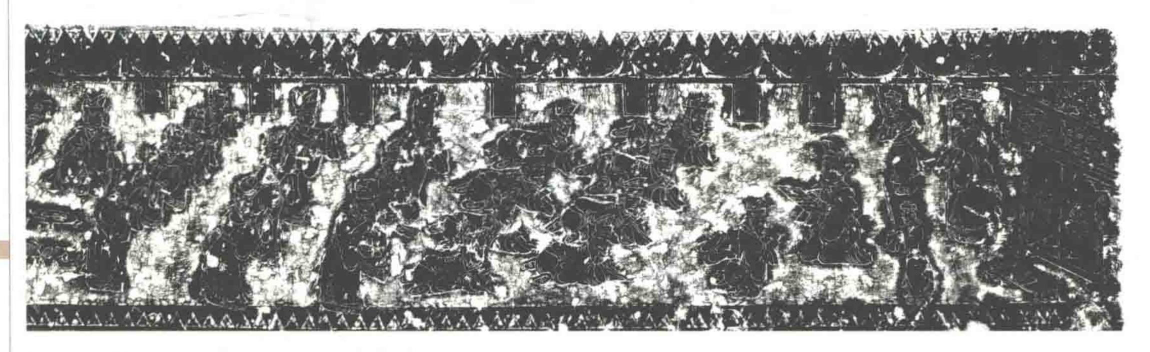
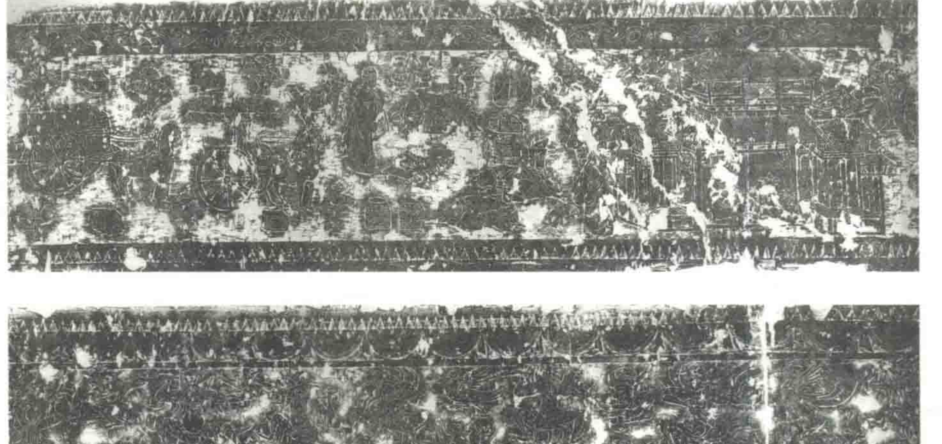


图 1-1-28 河北望都 1 号汉墓前室西壁壁画

再如汉代的通天冠、远游冠、方山冠等，也偶见于壁画墓。其中以通天冠规格最高，《后汉书·明帝纪》李注引《汉官仪》说："天子冠通天，诸侯王冠远游，三公、诸侯冠进贤三梁。"[1] 通天冠与进贤冠相比，前部多了高起的金博山，因此也被称为"高山冠"（图 1-1-30）。远游冠则类似通天冠。方山冠形制类似进贤

1 《后汉书》卷二《显宗孝明帝纪第二》，北京：中华书局，1965 年，第 100 页。



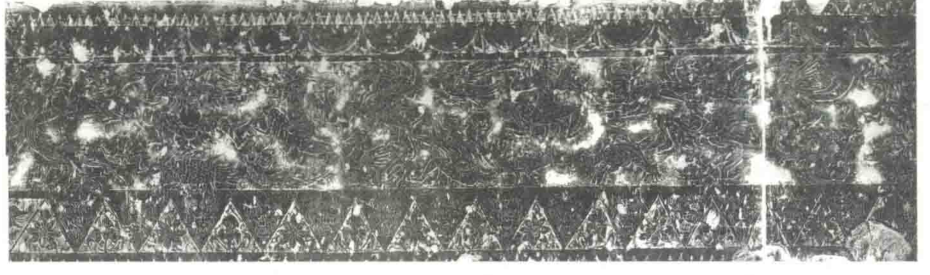


图 1-1-29 山东沂南北寨村东汉画像石墓前室南壁上横额人物

冠，但色呈五彩，是祭祠宗庙时《八佾》《四时》等乐舞的演奏者和表演者所戴的[1]。沂南汉墓中一位端坐击磬的男子头上就戴着类似进贤冠的冠帽，虽然画像石上的颜色早已不存，但从他的身份来看，戴的应该是方山冠而非进贤冠（图 1-1-31）。

与文官普遍使用的进贤冠相对应，汉代的武官一般戴弁。弁是皮制或乌漆纱做成的椭圆形帽子。汉代的武弁又叫武冠或武弁大冠，是两汉时武官专用的冠帽，弁下面也要戴帻，现藏美国波士顿美术馆的“八里台”西汉墓壁画中画得十分清楚（图 1-1-32）。由于墓室象征着墓主的地下宅院，不少汉墓都在墓门一带表现守门的亭长形象，这些人手捧盾牌，头上戴着武弁，弁上刻着密集的斜线，斜线相交成网状，应该是表现乌漆纱的材质（图 1-1-33）。左右虎贲、羽林、五中郎将等武官又在武弁两侧加竖双鹖尾，成为鹖冠，取鹖为善斗的勇猛禽类之意。也有的冠上饰整只鹖鸟，如孔子门生，“子路性鄙，好勇力，志伉直，冠雄鸡”[2]（图 1-1-34）。据《后汉书》记载，侍中、中常侍的弁上还要装饰貂尾和黄金珰[3]，后来出现的成语“狗尾续貂”即和这种冠饰有关，讽刺晋代的赵王伦为了篡位而滥封



图 1-1-30 山东嘉祥东汉武氏祠堂左石室后壁下部小龛东壁第二层人物

1 《后汉书》志第三十《舆服下》，北京：中华书局，1965 年，第 3668—3669 页。
2 《史记》卷六七《仲尼弟子列传第七》，北京，中华书局，1959 年，第 2191 页。
3 《后汉书》志第三十《舆服下》，北京：中华书局，1965 年，第 3668 页。

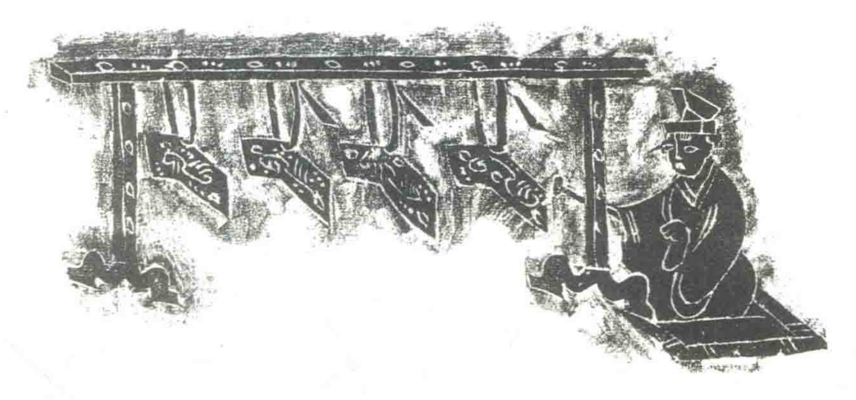


图 1-1-31　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室东壁上横额人物



图 1-1-32　河南洛阳八里台西汉墓前山墙壁画人物（现藏波士顿美术馆）



图 1-1-33 江苏徐州睢宁双阙画像石人物



图 1-1-34　山东嘉祥东汉武氏祠堂前石室西壁上部第二层人物



图 1-1-35　山东嘉祥东汉武氏祠堂左石室后壁下部小龛东壁第二层人物

爵位，许多没有实际能力的人都戴上了饰貂尾的弁。黄金珰上附有蝉形饰物，又叫“金蝉”。山东嘉祥武氏祠左石室的“二桃杀三士”故事画面中，三位勇士的冠上都有向前垂下的饰物，或即貂尾（图 1-1-35）。

另外，汉代墓室画像中还常见一种尖顶帽，一般是作为胡人的标志，山东的画像石墓中尤其多见（图 1-1-36）。有关汉墓中的胡人形象将在下一小节中详细讨论。



图 1-1-36　山东邹县石墙村画像石胡人形象

四、襦裙与香鬓

与男女都可穿用的深衣和袍服相比，汉代的妇女还有更为女性化的打扮。在河南密县打虎亭 2 号墓的中室，有一组上着短襦、下着长裙的女性形象。她们或为玄衣白裙，或为粉衣黑裙，步态娉婷（图 1-1-37）。河南荥阳苌村汉墓[1]前室顶南侧绘有一位白襦红裙的女性，白襦配以红色的领口和袖口，她仰首而望，似乎在和空中的飞鸟交谈（图 1-1-38）。短襦与长裙的组合相得益彰，体现了“上衣下裳”式的古典趣味，衬托出汉代女性优雅的身姿。

还要注意的是，她们的衣摆都长及地面，上窄下丰，呈喇叭筒造型，这是汉代女性的基本着装形态。尤其是荥阳苌村汉墓中的女性形象，衣摆长长地拖在地上。长衣曳地是汉代贵族妇女的标志。《汉书 · 王莽传》中说，王莽的妻子某次

1 王芹：《荥阳发现一大型东汉壁画墓》，《中国文物报》1995 年 1 月 15 日；郑州市文物考古研究所、荥阳市文物保护管理所：《河南荥阳苌村汉代壁画墓调查》，《文物》1996 年第 3 期，18—27 页。


图 1-1-37 河南密县打虎亭 2 号墓中室东段券顶下东壁壁画


图 1-1-38 河南荥阳苌村汉墓前室顶南侧壁西段人物

穿着衣摆未拖于地面的衣服迎接客人，客人都以为她是家中的佣人[1]。前述陕西靖边杨桥畔汉墓中的女性形象也是长衣曳地，站立在有斗拱和护卫的厅堂中，她们高贵的身份通过衣着和环境彰显无疑。

汉代的妇女一般不戴冠，其发式与男子相比显得更为多样。墓室壁画中比较常见的一种是头顶高髻，两股长发从两鬓垂下。例如河南洛阳卜千秋墓[2]（图 1-1-39）、新安县磁涧镇里河村墓[3]脊顶所画的女娲形象（图 1-1-41），偃师辛村墓[4]前室勾栏门上额所画的女娲形象（图 1-1-40），荥阳苌村汉墓中着朱红长衣的静立女性形象，陕西西安理工大学汉墓、靖边杨桥畔汉墓、郝滩 1 号汉墓[5]、旬邑百子村汉墓[6]中的女墓主和女宾客形象（图 1-1-42）等。不过，她们的高髻在梳理方式上稍有不同：卜千秋墓和里河村墓中的高髻前高后低；百子村汉墓中的高髻两边高、中间低，略呈马鞍形；其他汉墓中的高髻较圆，基本位于头顶正中。从这些女性的身份来看，这些都应该是比较庄重、正式的女子发式。

在汉墓壁画中，鬓角是否有长发垂下几乎可以作为判断性别的标志之一。一般来说鬓边垂发者皆为女性，但同时也有许多女性形象并不垂发，仅画出高大的

1 《汉书》卷九九上《王莽传》："母病，公卿列侯遣夫人问疾，莽妻迎之，衣不曳地，布蔽膝。见之者以为僮使，问知其夫人，皆惊。"北京：中华书局，1962 年，第 4041 页。

2 洛阳博物馆：《洛阳西汉卜千秋壁画墓发掘简报》，《文物》1977 年第 6 期，第 1—13 页。

3 沈天鹰：《洛阳出土一批汉代壁画空心砖》，《文物》2005 年第 3 期，第 76—80 页。

4 鲍虎欣：《偃师清理一西汉壁画墓》，《中国文物报》1991 年 12 月 15 日；洛阳市第二文物工作队：《洛阳偃师新莽壁画墓》，《中国考古学年鉴》（1993 年），北京：文物出版社，1995 年，第 190—191 页；史家珍：《洛阳偃师县新莽壁画墓清理简报》，《文物》1992 年第 12 期，第 1—8 页。

5 韩宏：《罕见东汉壁画出土陕西定边》，《文汇报》2004 年 1 月 12 日；国家文物局主编：《2003 中国重要考古发现》，北京：文物出版社，2004 年，第 104—108 页；陕西省考古研究所、榆林市文物管理委员会：《陕西定边县郝滩发现东汉壁画墓》，《考古与文物》2004 年第 5 期，第 20—21 页、彩版；陕西省考古研究所：《定边县四十里铺东汉壁画墓》，《中国考古学年鉴（2004 年）》，北京：文物出版社，2005 年，第 380 页。

6 Susanne Greiff, Yin Shenping: Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der östlichen Han-Zeit in China. Maigz: Verlag des Romich-Germanischen Zentralmuseum; Wiesbaden: Harrassöwitz in Kommission.



图 1-1-39 河南洛阳市烧沟卜千秋墓顶脊女娲

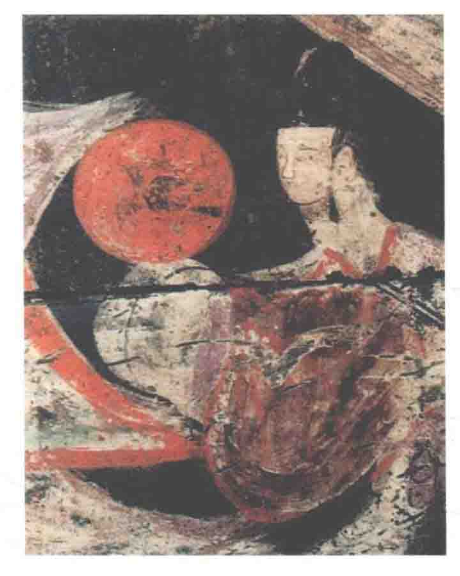


图 1-1-40 河南偃师市辛村壁画墓前室勾栏门上额女娲



图 1-1-41 河南新安县磁涧镇里河村汉墓顶脊女娲



图 1-1-42 陕西旬邑县百子村东汉墓后室东壁女墓主及宾客



图 1-1-43　河南洛阳市朱村壁画墓墓室北壁西侧侍女



图 1-1-44　河南偃师市辛村壁画墓中室横额西王母

发髻。一些壁画中还画有梳双髻的女子，可能是未婚女子的形象，如河南洛阳朱村汉墓中墓主夫人身边的侍女形象（图 1-1-43）。另外，河南偃师辛村汉墓中的西王母，头发梳向脑后，头顶戴胜，这种发型与发饰则是这位神灵的独特标识（图 1-1-44）。

胜的名称见于《汉书·司马相如传下》："暠然白首戴胜而穴处兮。"唐代颜师古注："胜，妇人首饰也；汉代谓之华胜。"[1]意即这是一种女性的头饰，也叫作华胜，即花胜。戴在头上时，中间的短棍穿过发髻，短棍两侧各连接一个圆形饰物，圆形的上、下方各有一个梯形组件。这一头饰的原型可能来自织机上的横木与滕花[2]，女性色彩十分明显。在汉代墓葬图像中，除了西王母这位女性神灵和一些凤鸟，并没有普通女性佩戴此物。有的画像石上则单

1 《史记》卷一一七《司马相如列传第五十七》，北京：中华书局，1959 年，第 3060、3062 页。
2 小南一郎著，孙昌武译：《西王母与七夕文化传承》，《中国的神话传说与古小说》，北京：中华书局，1993 年，第 52—56 页。

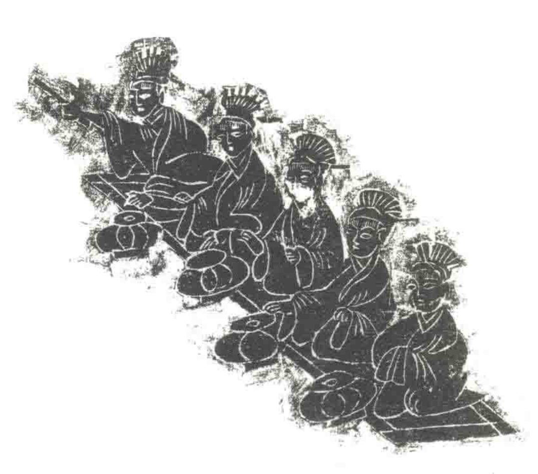


图 1-1-45 山东沂南北寨村东汉画像石墓中室东壁上横额画像击鼓女乐



图 1-1-46 江苏睢宁张圩画像石仙人揽镜



图 1-1-47 山东嘉祥武梁祠南壁第一层画像梁高行

独表现了胜[1]，应该是起到辟除邪恶的作用。

要挽起发髻，少不了笄。这其实是男、女皆用的“安发之物”，约长四寸。但除了这种固定发髻的笄，男子还有一种用于固定冠的更长的笄。但笄的主体埋在发中，其图像在汉代壁画墓中很难看到，反而是那些装饰作用明显的钗、簪常常出现。河南密县打虎亭1号墓和山东沂南汉墓中的女性形象，多有满头钗簪者（图1-1-45）。另外，卜千秋墓中的女娲形象耳部还有红色耳珰穿过，也显出装饰之盛。

说到这里，不妨进一步看一下汉代人是如何修整仪容的。镜子是古人整理衣饰、修饰容颜必不可少的工具，汉代使用的镜子是圆形无柄铜镜，镜后有纽，纽上系绳，可悬挂亦可手持。江苏徐州汉画像石中即有揽镜自照的画面[2]：画中人长袍曳地，端坐持镜，身周围绕着蟾蜍、捣药的玉兔、仙人等，或即月宫景象（图1-1-46）。再如山东嘉祥东汉武氏墓地中，武梁的祠堂南壁第一层有一幅画面，画中的高髻女子跽坐于地，右手持系有绶带的铜镜观看自己的面容[3]。不过，这位女子照镜子却不是为了修饰化妆，她的左手持着一把利刃，正向自己脸部割去。这位女子据榜题为“梁高行”。在她身后，立着一个手持便面的妇人。在她面前，一人捧物而跪，榜题为“奉金者”，其后一人冠服持节躬立，榜题为“使者”。再后面为车马和御者（图1-1-47）。这幅画面讲述的是一个关于贞节的故事，主

1 李淞：《论汉代艺术中的西王母图像》，长沙：湖南教育出版社，2000年，第44页图7，浚县延熹三年（160年）画像石。

2 武利华：《徐州汉画像石》，北京：线装书局，2002年，图90。

3 蒋英矩、吴文琪：《汉代武氏墓群石刻研究》，济南：山东美术出版社，1995年，第56—57页。

人公是《列女传》所载的著名贞烈女子。她容貌甚美，品德亦出众，可惜她的丈夫死得很早，她年纪轻轻就成了寡妇。丈夫死后她不欲再嫁，拒绝了梁国许多有权有势者的求婚。最后，梁王也使人前来相聘。这位女子对梁王的使者说明自己不准备再嫁，随即“援镜持刀”，将自己的鼻子割掉了。同时她解释道，家中还有亲人需要抚养，故而不能轻易以死殉节，来求婚的人皆是因为她的美貌，如今她自己破相以避免以后的麻烦。使者回报后，梁王大为感动，故尊其号为“高行”[1]。虽然以今天的眼光来看，古代的所谓守贞有诸多问题，梁高行的做法也较为极端，但她仍是一个有勇气，有决断，能够坚持自己认为正确的事情的人。仅此一点，她便是值得人们尊敬的。武梁祠将她刻在南面正壁的最上层，也有着对子孙的教育寓意。

修饰容颜时常需要双手并用，如果要用一手拿着镜子，还是有些不方

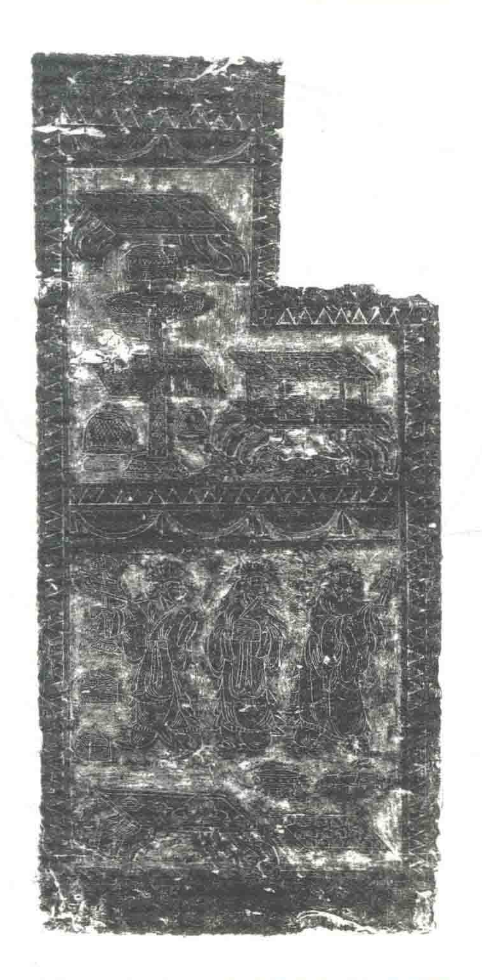


图 1-1-48 山东沂南北寨村东汉画像石墓后室隔墙东面持镜台侍女



图 1-1-49 陕西西安市西安理工大学西汉壁画墓东壁人物

1 张敬注译：《列女传今注今译》卷四《贞顺传·梁寡高行》，台北：台湾商务印书馆，1994 年，第 160—161 页。



图 1-1-50 甘肃武威市凉州区韩佐乡红花村五坝山 7 号墓西壁左侧舞者



图 1-1-51 河北安平县逯家庄东汉墓中室南壁伍伯与辟车

便的，于是也就有了专门支撑铜镜的镜台。山东沂南北寨村画像石墓后室隔墙还画有汉代女子所用的镜台。镜台持在一侍女手中，通体有纹饰。结构为在一柱础状的圆座上立一圆柱，柱上贯一长方形台面。柱顶为卷云状板，或可作为铜镜置于台面上时的支撑。另外还有一个侍女双手捧着一奁站立，应该也是妆奁之类（图 1-1-48）。

另外，汉代的服饰在颜色上十分多彩，我们在墓室壁画中可以看到多种色彩的使用和搭配。一位手持弓箭，回首而望的男子穿着红、蓝参半的箭袖，头戴黑色的巾帻（图 1-1-49）；女宾云集的宴会上有黄衣、红衣、蓝衣和白衣的相映生辉；一位赤足的舞者穿着紫衣，而袖口是蓝色的（图 1-1-50）；还有赤帻黄衣的伍伯，在车队前面充当着仪仗（图 1-1-51）。由此可见，对于色彩的追求并不是女子的专利。

第二节　汉代的人物画

在诸多汉代墓室壁画资料的烘托下，一个绘画史的命题已经呼之欲出，即汉代的人物画。众所周知，中国画有三大画科：人物画、山水画、花鸟画。人物画是这三大画科中最早成熟的。在战国楚墓中发现的《人物驭龙帛画》（图 1-2-1）和《人物龙凤帛画》（图 1-2-2）是目前所知最早的独幅人物画作品。汉代墓室壁画中大量人物形象的出现则意味着人物画的兴盛和繁荣。

从墓室壁画中，我们可以总结出汉代人物画的一些基本特点。

首先，汉代人物绘画中一般以体形大小来区分人物的身份地位。在墓室中，墓主、历史故事的主角或一些重要神灵如西王母等形象都表现得比较大，而侍从等人物形象则相对较小。这一传统上承先秦，下启魏晋，直抵明清，在中国人物画中长久绵延。

其次，汉代人物画的造型比先秦时期更为丰富了，不仅有正面和二分之一侧




图 1-2-1　湖南长沙子弹库 1 号楚墓出土人物驭龙帛画



图 1-2-2　湖南长沙陈家大山楚墓出土人物龙凤帛画

面，也有四分之三侧面，偶尔也可见到背面的描绘。例如内蒙古和林格尔东汉壁画墓中，正面的墓主对面即是向他伏地而拜的下级官吏，这些官吏就表现成了背面的形象。

再次，人物的衣着、姿态和动作往往比较程式化和符号化，以便通过形象表明身份。如墓室中守门的亭长几乎都是恭立捧盾。而墓主多着正装，戴冠经坐。在同一座墓中，同样身份的人几乎都有着同样的形象和服饰，或在衣着颜色上稍加区分。

另外，人物的背景一般都十分简略，仅表现出最必要的环境因素。有时干脆留白，不画背景。例如著名的“二桃杀三士”历史故事画面，在烧沟 61 号汉墓中只有最基本的背景描绘，就是一张桌子上放置的盘子与其中的两个桃子。

尽管汉代的人物绘画还存在许多刻板和稚拙之处，但与先秦时相比，已经有了质的飞跃。下面我们从几个方面对汉代的人物形象做进一步的观察。

一、墓主形象

在汉代墓室壁画中，最着力刻画的人物自然是画面的主角，也就是墓室的主人。墓主形象在墓中出现，多数时候是在一些叙事性画面中。其中有两类画面比较特别。一类是墓主升仙的场面描写。例如，在河南洛阳西汉卜千秋壁画墓的脊顶上，有一对飞翔在空中的男女形象，女子乘着三头凤，男子乘龙。一般认为，这对男女即是墓主夫妇，这类场景表达了墓主上升仙界的企愿，可以称之为“升

仙图”（图 1-2-3）。相似的还有辽宁金县营城子 2 号墓墓室北壁的画面，画面上方有云气、羽人和神兽围绕，其间一位头戴方巾的长者引导着一位高冠长袍的佩剑男子及其侍从，这位佩剑男子应该就是墓主。下方则是三人伏地跪拜的祭祀场面。这也是一幅升仙图（图 1-2-4）。另一类画面以内蒙古和林格尔东汉墓前室西壁的壁画为代表，通常被称为“升官图”。画面开端表现了墓主乘着轺车，身后只有寥寥数个骑士和一乘大车跟从。此处的榜题为“举孝廉时”，意即墓主人此时已经在察举考试中受到了举荐，被认为符合“孝顺亲长、廉能正直”的条件，可以步上仕途了。之后，墓主身边的车马骑从逐渐增多，头上的榜题变成了“郎”，又变成了“西河长史”，再变成“行上郡属国都尉时”，直至“繁阳令”。最后，墓主升至“使持节护乌桓校尉”，置身于庞大的车骑队列之中，荣耀显贵之极。这想必是墓主一生最为得意的经历，所以家属特地要求工匠将其画在了墓室之中，以作纪念。相似的还有河南荥阳苌村东汉壁画墓，前室四壁描绘的车马出行图上题着“郎中时车”“巴郡太守时车”“齐相时车”等字，这也是对墓主人升官经历的讲述。



图 1-2-3 河南洛阳西汉卜千秋壁画墓顶脊墓主夫妇



图 1-2-4 辽宁金县营城子 2 号东汉墓北壁墓主



图 1-2-5 陕西西安市西安理工大学西汉壁画墓西壁女墓主与女宾

不过，本着“事死如生”的观念，汉墓中更多表现的是墓主家居时的日常状态，例如墓主宴饮作乐、欣赏乐舞、坐车出行、接受拜见等。

表现墓主家居生活的壁画最早见于西安理工大学 1 号墓，时代属于西汉晚

期[1]。这幅壁画位于墓室西壁，壁画的内容以欣赏乐舞、斗鸡为主。画面中部是一群观看斗鸡的人们，其中有一人居于中间位置，身穿红衣，两侧各立一个持金吾的侍从，从位置判断这应该即是男墓主的形象。画面南部，女墓主头梳高大的发髻，穿着红色镶边的衣服，与一些女宾共同坐在屏风前的木榻上，观赏着乐舞表演。在她的前面，两侧也各有一组席地而坐的女宾。宾客的面孔多数侧向中间的女墓主，她的形体比其他人略大一些，坐姿端正而自信，在众多宾客的包围中如同众星拱月（图 1-2-5）。在屏风的两侧和后面，可以看到侍女们的活动。宾主前方的空地上则是衣袂飘飘的舞者。画面中，男子多穿鲜艳的红色衣服，其次为青色。女性的衣着则以青色为多，红色相对较少。女性们都梳着流行的高髻，有的在高髻上插着笄，笄的一端饰以垂梢。男子的发式则较简单，多为圆髻或扁平髻，有些男子戴着黑色的巾帻。结合墓葬的大小、形制和所出土的玉琀、铜印等随葬器物判断，这些人物的服饰应该是西汉晚期京都长安中下级官吏及其家属日常衣着的反映[2]。

值得注意的是，此墓中的墓主形象的画法与更早的墓主像有所不同。此前，无论是长沙楚墓帛画和马王堆一号汉墓帛画中的墓主形象，还是卜千秋墓脊顶飞升天际的墓主形象，都是侧面的造型。而此墓的墓主形象却是呈现正面造型，直接面向画面之外。

在晚于此墓的河南新安铁塔山新莽墓[3]中，男墓主的正面形象表现得更为突出。墓主人扶几端坐，形体较大，身旁则是形体较小的执金吾侍从和端着杯盏的侍女（图 1-2-6）。这幅画面独占了墓室后壁的上方。在其两侧，也即墓室的南北两壁上，可以看到宴饮乐舞等场景。与西安理工大学1号墓中一样，此墓也是以几个壁面共同表现了墓主设宴饮酒和观看乐舞的家居生活。但此墓的墓主不仅如同神灵偶像一般独居一幅画面，其眉眼也表现得鲜明而夸张，仿佛直视着面前并不存在的“观众”。



图 1-2-6　河南新安县铁塔山东汉墓后壁墓主

上述正面墓主形象的出现可能与汉代祭祀方式的改变有关。先秦时期奉行宗法制，以出身血统决定身份、地位与权力，故而供奉始祖的宗庙是人们最重要的祭祀场所。但是，春秋以后宗法

1 西安市文物保护考古所：《西安理工大学西汉壁画墓发掘简报》，《文物》2006年第5期，第7—44页。

2 张翔宇：《西安理工大学汉墓壁画人物服饰辨析》，《东南文化》2007年第6期，第84—87页。

3 洛阳市文物工作队《河南新安县铁塔山汉墓发掘报告》，《文物》2002年第5期，第33—38页。

制逐步瓦解，经历了“王侯将相宁有种乎”的秦末，祭祀的重点渐渐转向更近的至亲。汉代更提出“以孝治天下”的思想，于是墓祭大有取代庙祭之势，墓地乃至墓葬都成了祭祀的场所[1]。

有证据显示，汉代的墓葬在修建完成之后暂不封闭，允许人们入内参观或祭祀。陕西旬邑百子村的东汉晚期邠王墓即是一例，在墓门外的甬道西壁可以看到“诸观者皆解履乃得入”的题记，东壁也有“诸欲观者皆当解履乃得入观此”的题记。“解履乃得入”，是汉代及以前入室拜见长者或身份尊贵者的基本礼仪。正如《礼记·曲礼》所说：“侍坐于长者，履不上于堂。”[2]而墓主人显然就是墓葬中身份最为尊贵的存在，入墓解履的礼仪即是为他而设。有资料表明，在死者下葬、墓室封闭之前，人们会在墓室中举行最后一次祭祀。这不仅是出于对死者的尊重，很可能也有现实方面的考虑。可以想见，允许他人进入墓中观看，相当于间接地展示了家属为墓主营建地下居所的“孝行”，或许有助于墓主的儿子被举孝廉。在这一系列因素的共同作用下，汉代墓葬中渐渐出现了正面的墓主形象。

正面的墓主形象给人的观感与侧面形象很不相同。在墓室壁画中，侧面的墓主形象通常与宴饮、观舞等场面完美地融合在一起，共同构成一个叙事性的画面，观者从中看到的是墓主尊荣享乐的地下生活。这样的墓主就像故事的主角，观者则独立于故事之外，以目光“读”着一个与自己无关的故事。而正面的墓主形象则如神像一般直视观者，与观者有着目光的“交流”。观者与墓主不再是分别独立的存在，而是被强行拉进来，进入了画面构造的一个场景。墓室壁画的研究者认为，这样的形象“不仅仅存在于整体画面中，它所表达的意义，同时又依靠外在的观看者来实现。实际上，这种开放式的构图的设计，即建立在有一位观者，并且他与偶像之间有着直接联系的假设上”[3]。观者与画面中墓主的这种关系近似于拜神者与神像，这个场景也因而具有神龛一样的功能。也即是说，正面的墓主形象隐含着让人祭拜的目的，这种绘画的意义在祭拜活动中才最终得到了实现。这种祭拜用的形象出现在墓中，一方面固然是配合前面所说的墓中祭祀活动，另一方面则可能或多或少地受到了西王母、东王公等神仙偶像的启发。河南新安铁塔山新莽墓室的后壁上，那位正面的墓主形象目光炯炯地看向画面之外，似乎正等待着人们前来拜见。在山东的一些画像石中，甚至有着和西王母一样头戴胜杖的正面墓主形象[4]。

通常来说，汉代墓室壁画中不会花费太多笔墨描绘人物的容貌和衣着，人物身后的背景也往往能省则省，只交代一些必要的环境因素。唯有墓主的形象，作为墓室壁画的主角和接受祭拜的偶像，被表现得越来越肃穆端庄，连其身后的背景也得到了更为细致华丽的描写。

或许是因为时代较早，河南新安铁塔山的墓主形象在绘画技巧上尚显草率，

1 巫鸿：《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键性问题》，巫鸿著，郑岩、王睿编：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，生活·读书·新知三联书店，2005年，第549—568页。

2 ［汉］郑玄注，［唐］孔颖达疏：《礼记正义》卷五八，深衣第三十九，［清］阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1240页。

3 Wu Hung, The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art, Stanford, Stanford University Press, 1992.

4 陈履生：《神话主神研究》，北京：紫禁城出版社，1987年，第29页。

甚至墓主容貌也较为丑陋，如果不是结合他所在的环境和身周的侍者，几乎让人以为画的是镇墓辟邪的神怪。在较晚的河北安平逯家庄墓、河南洛阳朱村墓等处，我们可以看到更为精细成熟的绘画。



图 1-2-7　河北安平县逯家庄东汉墓中室南侧耳室南壁墓主

河北安平逯家庄墓[1]的墓主是东汉后期秩二千石的高官，他的墓葬完成于熹平五年（176 年），是一座有十个墓室的大型多室墓，而墓主的正面画像就位于中室南侧的耳室南壁。墓主人头戴黑冠，身披朱袍，手执便面，端坐在榻上，头上还张挂着帷帐。其身后是端着盘子的侍女，左侧则有前来拜见的属吏。这一切都显示出他高贵的身份。墓主面相长圆，眉长而浓，鼻直而正，嘴唇丰润，唇上及下颌都留有胡须。画面刻画十分细致，墓主的每一根眉毛和胡须都可以看得清清楚楚（图 1-2-7）。

当然，传统的影响毕竟根深蒂固，除上述正面墓主形象外，侧面的墓主形象仍然在墓室壁画中十分多见，较常见的为四分之三侧面的形式。

例如洛阳朱村东汉墓主室北壁的墓主夫妇坐帐图中，墓主夫妇即为四分之三侧面形象（图 1-2-8）。这幅画面绘制得相当精美，即使在所有汉代壁画墓中也

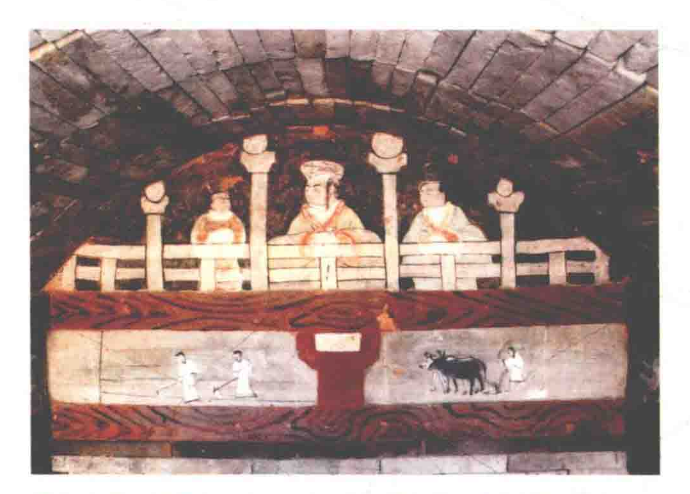


图 1-2-8　河南洛阳市朱村壁画墓北壁墓主夫妇

1 河北省文物研究所:《安平东汉壁画墓发掘 简报》，《文物春秋》1989（创刊号），第 70—77 页；河北省文物研究所编:《安平东汉壁画墓》，北京：文物出版社，1990 年。

属于绘画水平最高超的画面之一。画面中部的榻上端坐墓主夫妇，上罩紫红色蓝花帷帐。男墓主头戴进贤冠，长眉细目，朱唇丰润，面容俊雅。颌下须髯飘拂，每一根都清晰可辨。他身着宽袍大袖，双手拢于袖中，身体微向前倾，似乎正在接受属下的拜见。女墓主戴着黑色裹头，面形圆润，柳眉修长，杏目丹唇，身着朱红宽袍，仪态端庄。榻前的几上置有酒食。男墓主身边立侍从两人，皆戴黑色便帽，穿袍服，一人手执麈尾，另一人袖手恭立。女墓主身边有梳双髻的侍女两人，皆袖手而立，袍服下露出红色鞋履。画面设色稳重，线条细劲，人物造型比例准确。实际上，从位置和尺寸看，这幅墓主夫妇坐帐图应该也有接受祭拜的目的，但却延续了传统的四分之三侧面造型。此墓的车马出行场面中也有男墓主形象出现，亦是四分之三侧面。男墓主戴进贤冠，着朱袍，整个身体躬身向前，显得态度恭谨，姿态与表情皆十分生动。


图 1-2-9　陕西定边县郝滩乡四十里铺村 1 号墓后壁墓主夫妇


图 1-2-10　陕西靖边杨桥畔东汉壁画墓后室后壁上方墓主夫妇

再如陕西定边郝滩东汉墓墓室后壁的墓主夫妇对坐图，男墓主戴进贤冠，着红袍；女墓主梳高髻，着蓝袍；二人袖手相视而坐，皆为四分之三侧面形象（图 1-2-9）。实际上，这对墓主夫妇的身体表现得较洛阳朱村墓墓主夫妇更接近正面，只是面部略侧，显示出传统造型方式的影响。这幅画的绘制手法和技术水平比洛阳朱村墓粗陋了许多，但是画面中许多要素，如墓主夫妇的基本服饰形制、脸形和五官的表现方式等都大略相仿。

另如陕西靖边杨桥畔东汉壁画墓，墓中表现手法虽然整体上较为简率，但在后室后壁上方的墓主形象上还是处理得颇为仔细。此墓出现了两处墓主夫妇形象。一处在前室东壁下层，为墓主夫妇与宾客端坐观看乐舞百戏的场景。这幅画面中的人物表现较为随意：男墓主着黑色便帽，着黑袍；女墓主头梳高髻，鬓边垂发，着素色宽袍；二人皆面相浑圆，以墨线略标识眉目口鼻。而另一处在后室后壁上方，仿木斗拱及额枋上方绘出围栏和高柱，似表现墓主夫妇在楼阁上的场景，墓主夫妇的眉眼都得到了较为精心的刻画，衣饰也交代得更为清楚（图 1-2-10）。值得注意的是，从位置上看，前室东壁下层的墓主夫妇显然只是叙事性画面的一部分，而后室后壁上方的墓主夫妇形象则正对墓门，可能和祭祀有关。但是前室东壁下层的墓主夫妇反而是以正面表现，而后室后壁的墓主夫妇却是四分之三侧

面，这其实更说明表现祭祀用的墓主形象时工匠比较慎重，故而倾向于遵循传统。另如四川中江塔梁子崖墓群[1]所绘墓主像，也大多采用四分之三侧面造型（图 1–2–11）。



图 1–2–11　四川中江塔梁子 3 号墓墓主

曾经有学者注意到，汉代墓室壁画中的墓主形象表现得如此细致写实，看起来与那些仅具符号意义而缺少个性的门卒、属吏、侍从、伎乐等形象大不相同。他们进而猜测其中或许含有对墓主个性的描写。不过，从大量的汉墓壁画来看，所谓的个性却又湮没在了众多千篇一律的墓主形象中。

有学者明确指出："基本上来说，汉代画像有大量需要显示身份的人物。可是当时的石匠似乎无意就人物作惟妙惟肖的个性刻画，使人一望即知所刻画的是某一特定人物。他们通常借助榜题、衣饰特征（如子路）或其他布局上格套化的安排（如二桃杀三士）。秦汉的造型艺术中有十分写实的作品，但没有真正刻或画的肖像。秦始皇陵的陶俑和阳陵的陶俑，面目不同，但仍不脱若干模式人像的重复出现。《西京杂记》论长安的画工写人形，可以'好丑老少，必得其真'，但是以我们目前可考的汉画来说，还没有见到这样的作品。"[2]

从逯家庄墓等墓可以看出，多数墓主像皆有面型饱满、鼻直口方、须髯飘飘等特征，结合文献可知，所谓的墓主相貌所表现的只不过是当时普遍认为的尊贵之相。也即是说，对墓主形象的描绘虽然在整座墓中是最细致的，但其实也是有定式可循的，画工在绘制墓主形象时只是尽量把人物画得端正尊贵。东汉后期出现的早期道教著作《太平经》在论及墓中画像时曾这样说："生者，其本也；死者，其伪也。何故名为伪乎？实不见睹其人可欲，而生人为作，知妄图画形容过其生时也，守虚不实核也。"[3]意即是死者的画像并不是逼真的写实之作，而是画工过度美化的产物（即所谓"妄图画形容过其生时"），同时还点明了这种做法在当时十分常见。

这种现象虽然有可能缘于工匠的表现能力有限，但更重要的则是当时大的社会文化背景带来的影响。

一方面，墓主画像作为墓中死者灵魂的象征，其象征意义比是否肖似墓主本人更为重要。当时卜相之术已经相当流行，人们对什么是尊贵的面相已有相当的共识。这方面最著名的例子就是汉高祖刘邦的岳父吕公，他"好相人，见高祖状貌，因重敬之，引入坐"，并对刘邦说："臣少好相人，相人多矣，无如季相，愿季自爱。臣有息女，愿为季箕帚妾"[4]。因为看刘邦面相主贵，他就把自己的女儿

1 四川省文物考古研究院、德阳市文物考古研究所、中江县文物保护管理所编著：《中江塔梁子崖墓》，北京：文物出版社，2008 年。

2 邢义田：《汉代画像内容与榜题的关系》，载《故宫文物月刊》总 161 号，1996 年 8 月，第 71—83 页。

3 王明编：《太平经》卷三十六"事死不得过生法"，北京：中华书局，1960 年，第 53 页。

4 《史记》卷八《高祖本纪》，北京：中华书局，1959 年，第 344 页。

嫁给了当时还是亭长小官的刘邦。《史记》记载刘邦的长相是“隆准而龙颜，美须髯”[1]。吕公之女嫁给刘邦后，生有一子一女，路过的老父为他们相面，说他们三人也都是贵人之相[2]。又例如，东汉的光武帝刘秀的相貌是“美须眉，大口，隆准，日角”[3]，这也是人们公认的大贵之相。《汉书·艺文志》记载，当时还有《相人二十四卷》这样的专门相书。所以，墓主们的美须髯、鼻直口方、脸庞方圆饱满等状貌皆是有据而来的。

另一方面，真正“逼真”的肖像描绘在当时也会触及一定的禁忌。自古以来，“画像”或“塑像”常被认为与咒人的巫术有关。古代用画像或塑像进行诅咒的事情时有发生，究其源头，大约是从原始时期的交感巫术而来。《汉书》记载，汉武帝晚年患病，以为是有人以巫蛊之术咒害，于是让江充查找蛊术痕迹。后来，江充从太子宫中挖出了一个桐木人，这一蛊术证据直指太子，太子十分害怕，竟至于起兵造反[4]。《后汉书》中又说王莽惧于刘伯升的威名，必欲除之而后快，于是“使长安中官署及天下乡亭，皆画伯升像于塾，旦起射之”[5]，也应是相信对画像的破坏能够伤及被画者的本体。

发掘者曾经发现，前述河北安平逯家庄壁画墓中有些痕迹说明，此墓曾在入葬后不久即被人有意识地进行了毁坏。毁坏者似乎对死者怀有深刻的敌意，墓主的尸体被肢解，同时中室的墓主画像眼部也受到捶击而剥落了。这同样说明当时的人们深信画像与被画者之间存在着某种联系。由此可以想见，汉代难得有人会在活着时让人为自己画像。西汉时的麒麟阁画像，东汉时的云台二十八将，皆是将有功之臣画在宫廷中的显赫位置，其实所画者大部分也已经去世。至于把自己画进墓室的赵岐，就更是特立独行的典范了，这也是他的事迹见于史书记载的原因之一。在遍刻画像的山东金乡朱鲔祠堂[6]中，宏大热烈的宴饮场面恰恰在正壁的主要席位上留出了大片空白，有学者推测，这即是因为将要画入这一宴饮场面中的一些人尚在人世的缘故。还活着的人应该不会愿意把自己的画像——哪怕并不逼真肖似——画进与祭祀有关的场所甚或地下的墓葬中。在朝鲜平壤德兴里公元408年□□镇墓[7]后室，男主人像旁边的坐榻上也留着空白，或许也是女墓主当时尚在人世之故。

总而言之，在汉代墓室壁画中，墓主人肃穆端庄的容颜和他被刻意放大的形体乃至身后的帷帐、仆从，身上华丽的衣饰等，都是画工们制作墓主画像时的固定模式，或通用符号。其目的是呈现出死者的尊荣地位、富贵生活，以迎合死者家属的需要。这画像即非墓主容貌的写真，画中的衣冠服制和生活场景也并非对当时现实生活完全写实的描绘，而应看成是一种理想状态的描绘。这也是我们从汉代墓室壁画中分析当时的物质文化时特别需要注意的：画中的情境虽然来源于现实生活，却

1 《史记》卷八《高祖本纪》，北京：中华书局，1959年，第342页。
2 《史记》卷八《高祖本纪》，北京：中华书局，1959年，第346页。
3 《后汉书》卷一上《光武帝纪一上》，北京：中华书局，1965年，第1页。
4 《汉书》卷六三《武五子传第三十三》：“（江）充典治巫蛊……充遂至太子宫掘蛊，得桐木人。”北京：中华书局，1962年，第2742页。
5 《后汉书》卷一四《宗室四王三侯列传第四》，北京：中华书局，1965年，第550页。
6 蒋英炬、杨爱国、蒋群：《朱鲔石室》，北京：文物出版社，2015年。
7 《德兴里高句丽壁画墓》，平壤：科学百科辞典出版社，1981年。

又或多或少地高于生活，往往比实际情况更为理想化、秩序化。

在此基础上，我们可以把墓中的门卒属吏、仆从侍女等人物都看作是为了烘托墓主身份和渲染其生前死后富贵生活的“道具”。他们毕恭毕敬的神态、整齐有序的劳作乃至带有身份标识性的着装皆是为了这一共同目的而描绘的，而且其呈现的规模与等级很可能比墓主生前的实际情况要高上一个级别。

二、仆从与谒见


图 1-2-12 西安曲江翠竹园西汉壁画墓墓门东侧门吏

墓室壁画中的门卒属吏、仆从侍女等形象从西汉后期开始增多，其中较早的一例是西安曲江翠竹园西汉壁画墓[1]。根据墓葬的规模和出土器物推测，此墓墓主应该是一位二千石以上的高级官吏或贵族，汉代墓室壁画中为贵族服务的生活场景即是从这一时期 开始增多。在墓门两侧各有一个门吏，拱手面向墓门站立。他们皆未戴冠帽，直接露出发髻，脸上蓄着八字须和络腮胡。上着褐色袍服，腰束宽带，腰间佩剑。下着白色长裤，足穿黑履（图 1-2-12）。这两个人物的高度达到 2 米，比真人还要高大，这固然是因为此墓规模甚大，同时也说明非神非仙的凡人形象在墓室壁画中的地位已大大提升。墓室东壁中间绘一屏风，应是墓主之位，屏风两侧有两个婢女服侍。一女头挽三环髻，着绿色袍服，衣缘为红色，双手捧托一个精致的漆耳杯恭敬站立。另一女头梳高髻，身穿红色袍服，衣缘为绿色，双手捧一漆奁，垂首而跪，头顶上有墨书的“小婢□”三个字，十分明确地揭示了其身份（图 1-2-13）。墓室南壁还画着一位背包袱的侍女，她头梳高髻，身着素色襦裙，身体微弓，背着一个红色包袱，包袱上还绘有云纹图案（图 1-2-14）。在她身后，一位身穿浅褐色曳地襦裙的侍女捧托盘站立，托盘上有一熏炉（图 1-2-15）。有趣的是，这一形象在绘画时似乎有些误差：熏炉的线条叠压在侍女之上，显然是后画的；侍女的袖子好像经过改画，才勉强够到熏炉。故而如果不仔细看，会觉得熏炉像是凭空“浮”在侍女面前一般。或许工匠在绘制这种地下墓室的壁画时照明条件并不好，又或许是墓主家人疏于监督下工匠们画得较为草率，也或许两种原因皆有。墓室西壁有一个怀抱婴儿的襦裙妇人，身边还带着一个幼童，这一人物形象的高度只有 1.4 米，较为矮小，显然也非主要人物而属婢女身份，或许她的工作即是照看儿童（图 1-2-16）。西壁还有几个拢袖而立的

1 西安市文物保护考古所:《西安曲江翠竹园西汉壁画墓发掘简报》,《文物》2010年第1期，第26—39页。





图 1-2-13 西安曲江翠竹园西汉壁画墓东壁“小婢□”（右为题记特写）



图 1-2-14 西安曲江翠竹园西汉壁画墓南壁女子



图 1-2-15 西安曲江翠竹园西汉壁画墓南壁女子

男子形象和执刀、佩剑的男子，他们不戴冠帽，身着袍服，皆为侍从卫士之流。墓中所有这些侍女、仆从和卫士都面容谦恭（图 1-2-17），尽力服侍着墓葬的主人，这既是墓主及其家人的理想，也在一定程度上反映了当时的等级制度与人们的生活状态。

因为时代较早，曲江翠竹园西汉壁画墓中的仆从尚无法从衣着明确其具体职责，故而有些侍女头上有表明其身份的墨书题记。后来也有不少的汉墓延续此法，



图 1-2-16 西安曲江翠竹园西汉壁画墓西壁女子



图 1-2-17 西安曲江翠竹园西汉壁画墓西壁执刀男子面部刻画

如河南荥阳苌村墓、河北望都一号汉墓、山东梁山后银山汉墓、陕西旬邑百子村汉墓等处的门卒属吏形象皆有榜题。但同时，这些人物本身形象的描绘也渐趋鲜明，即使没有榜题也大多可以分辨清楚了。例如望都 1 号汉墓前室南壁墓门两侧的"寺门卒"和"门亭长"，二人皆着黑色巾帻，躬身面向墓门而立。"寺"是古代官署的通称，"寺门卒"即看守官署门户的人，他的手中持着长柄的扫帚——彗，这也是汉代墓室壁画中守门者的标识（图 1-2-18）。"门亭长"是"亭长"的一种，亭长是汉代一种最小级别的官吏，平时负责民事、治安等，在贵宾来到时便要手捧盾牌恭敬地出迎。这一身佩长剑、手捧盾牌的形象，即是汉代墓室壁画中的典型亭长形象（图 1-2-19）。再如此墓题为"门下功曹"者双手执笏（图 1-2-20）、题为"主记史（吏）"者跽坐的榻前有一方石砚（图 1-2-21）等，都是标识身份的细节。



图 1-2-18 河北望都县 1 号东汉壁画墓墓门东侧"寺门卒"

除穿戴和手中、身边的器物外，身姿体态也是区分身份的标识之一。正如贾谊的《容经》中所写，汉代的人们站与坐的身姿体态皆有一定规范，这是华夏礼仪制度的体现。例如，在站立时，"固颐正视，平肩正背，臂如抱鼓，足间二寸，端面摄缨，端股整足，体不摇肘"就叫作"经立"。这种站法端正而笔挺，两手于身前相合或相握，双脚之间有一定距离，气度十分从容而自信。从"端面摄缨"



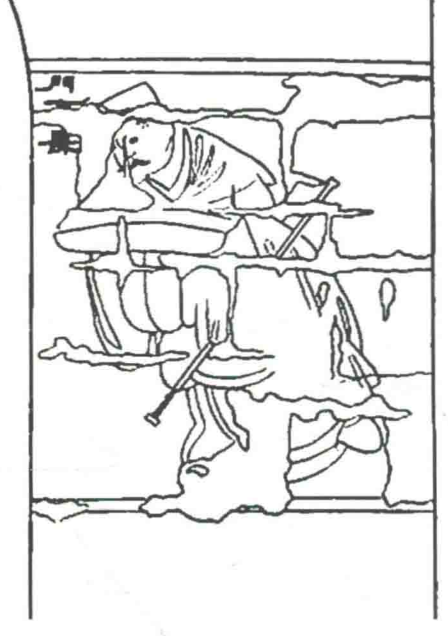


图 1-2-19 河北望都县 1 号东汉壁画墓墓门西侧“门亭长”及线图



图 1-2-20 河北望都县 1 号东汉壁画墓前室西壁“门下功曹”



图 1-2-21 河北望都县 1 号东汉壁画墓前室北壁“主记史（吏）”

之语就可以判断出，这种站姿属于戴冠的士大夫。身份相对低微的人则会身体前倾而“微磬”，这样的姿势叫作“恭立”。磬的角度约为 135°，“微磬”即指“恭立”之人弯折身体的角度接近 135°。而更显恭谨的姿势则是“磬折”，即完全达到这一角度。汉墓壁画中属吏的站立形象多为“微磬”或“磬折”（图 1-2-22）。不同的姿势体现出不同的身份，当两个身份不同的人相对而立时，他们的身份就体现在不同的弯折程度上，故而有“主佩倚，则臣佩垂。主佩垂，则臣佩委”的说法。也就是说，君主如果稍微前倾着身体，他身上的玉佩就会微微倾斜。于是臣子就一定要更大程度地弯折身体，以使自己身上的玉佩离开身体垂向地面。这种垂佩的站姿就叫作“卑立”，而如果君主弯腰弯到身上的玉佩垂向了地面，臣

子就要更加努力地弯下身体，以使自己身上的玉佩能够碰触地面——事实上，这种姿势很可能已非站姿。这种叙述一方面说明了汉代的等级仍然十分严格，另一方面也体现了玉佩等饰物在礼仪制度中的重要参照作用。



图 1-2-22 河北安平逯家庄东汉壁画墓前室右侧室门道南壁谒见者

同样，坐姿也有着各种讲究。同样有“经坐”“恭坐”和“卑坐”等。汉代的坐是指折叠双腿席地而坐，臀部坐在小腿上。正规的坐姿要求一个人端正地坐在小腿上，小腿要并在一起，双脚不能外撇。在此基础上，上半身如同经立之姿，目光平视前方，便是经坐；上身微微前倾，目光俯视对面尊者的膝盖，即是恭坐；最卑微的坐法则是垂首低肘的卑坐。如果臀部离开小腿，便是跪。跪拜之时上身弯折如磬；伏地而拜时则双手相合触地，额头抵于手上，脊背和后颈构成屋脊一般的形状。跪拜、伏拜和“微磬”“磬折”是汉墓中诸多拜谒图中常见的身姿。

汉代墓室中的拜谒场面是现实生活中下级进见上级时的礼仪活动的再现。拜见上级时，视情况可以跪拜或伏地而拜，也可以站立作揖，合称拜谒。在山西夏县王村墓的前室中，画有向墓主夫妇恭立作揖的十名属吏，领首者身穿红袍，余者均着青衣。墓主夫妇为安坐于红色帷帐中的正面形象，男墓主戴平巾帻，着朱



图 1-2-23 山西夏县王村东汉壁画墓前室东壁墓主夫妇接受拜谒

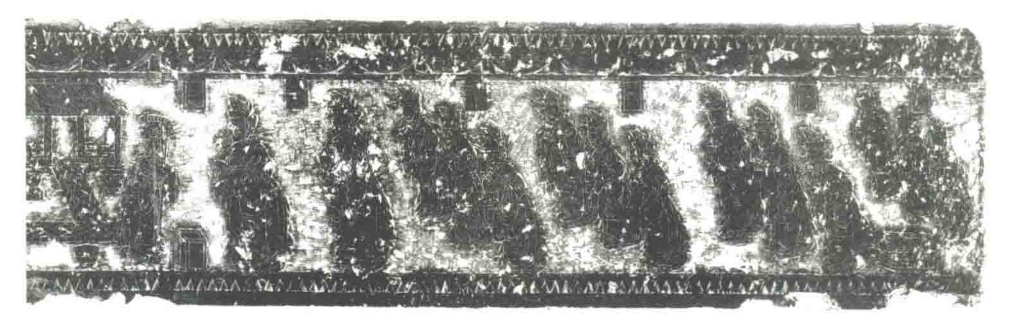


图 1-2-24 山东沂南北寨村东汉画像石墓前室东壁上横额人物

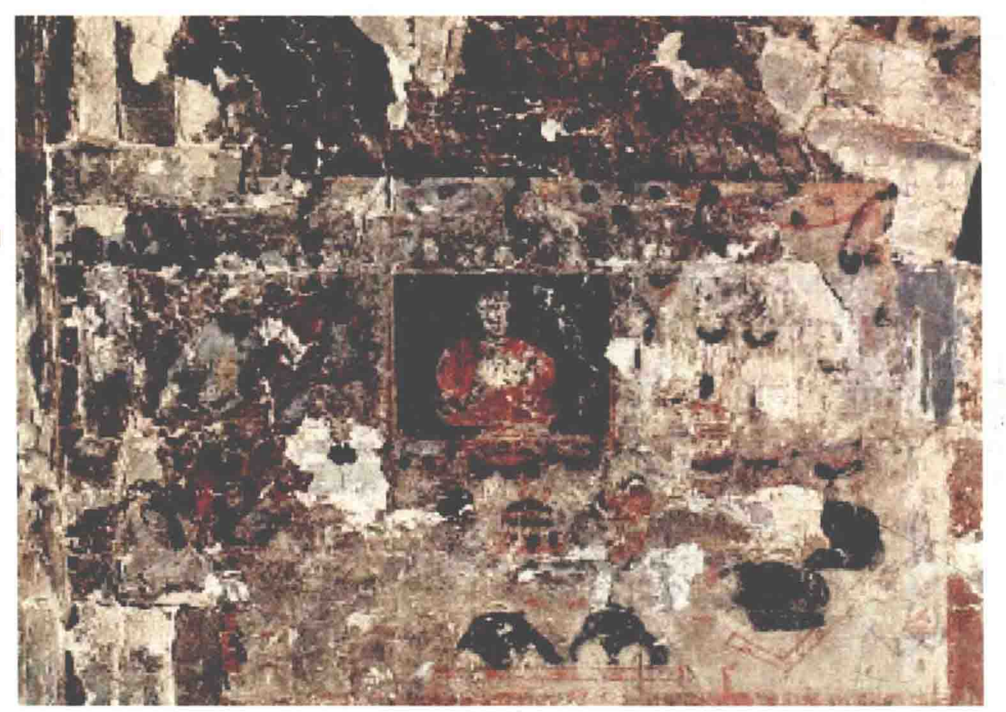


图 1-2-25 内蒙古和林格尔东汉墓前室北壁甬道门西侧墓主接受拜谒

红袍服，身旁有几案，并榜题“安定太守裴将军”。女墓主像已残损，依稀可见朱红袍服的下摆（图 1-2-23）。

山东沂南北寨村汉画像石墓中，虽未画出墓主形象，却在前室横额上表现了墓主的下级们集列中庭拜谒的场面。这些下级官员都戴进贤冠，冠上簪笔，身着袍服，或伏地而拜或恭立作揖，神情恭谨（图 1-2-24）。如此多的拜谒者烘托出了墓主高高在上的地位，而这一接受拜谒的场所亦应是官署府衙。内蒙古和林格尔汉代壁画墓前室北壁上半部也有一幅墓主受拜谒图，墓主坐于高大的官署之中，面前陈列几案。官吏们或列坐于两侧，或伏拜于案前（图 1-2-25）。这两幅画面，前者以线条刻画，后者则设色渲染；前者是从侧面观察拜谒场面，后者是从正面观看这一场景，但二者表现的场合与氛围则大同小异。

在画像石构筑的墓上祠堂中，拜谒场面又往往表现在楼阁之中，亦即广受关注的“楼阁拜谒图”。其构图一般为：画面中央矗立一座两层楼阁，楼阁两侧刻有双阙，通常在一侧有树，树下停有车马。下层楼阁中有男子数人，其中一人形体较为高大，侧面据几而坐，为主人形象，其身后有持金吾的护卫者。主人面

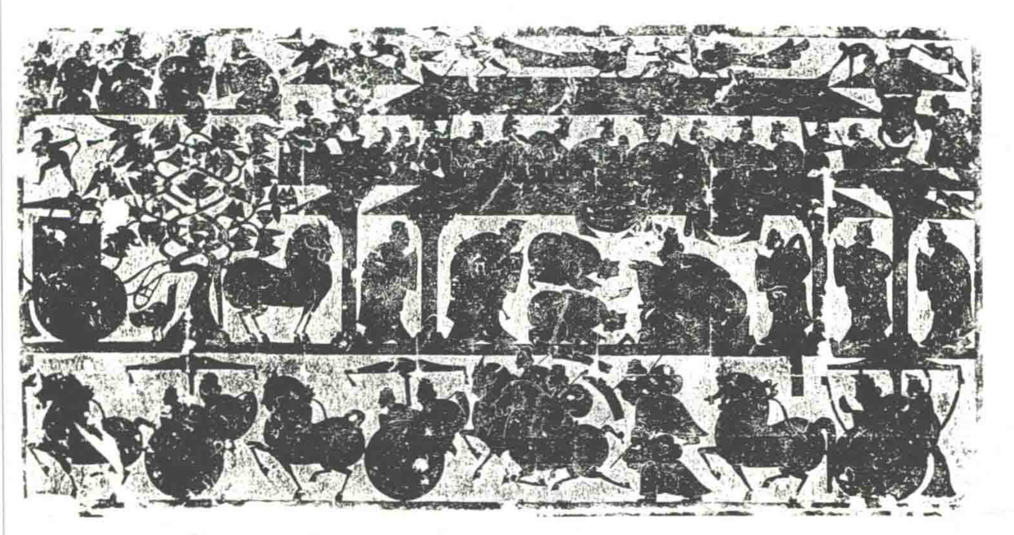


图 1-2-26 山东嘉祥东汉武氏祠堂左石室后壁下部小龛后壁

前有一人或数人伏地跪拜，跪拜者身后有持笏恭立者。上层楼阁中一般为数个女子安坐，中间者多为正面形象，左右两侧女子则面向中间侧坐。这些女子应是主人的妻妾等家眷，两端有些女子手捧杯盘，或为婢女。楼顶多表现羽人、神禽等（图 1-2-26）。

以前，学者们对这一图像的含义有多种猜测，有的认为这是在表现穆天子会见西王母的传说，有的认为这是表现了礼拜天帝的仪式。不过，山东嘉祥五老洼发现的一块楼阁拜谒图画像石上，在楼阁下层被拜谒者的身上刻有“故太守”三个字，说明这位被拜谒者就是生前曾经担任太守职务的逝者，无疑指明了这类图像的确切含义。有时、楼阁之侧的树木下方还会出现拉弓射箭的形象，从其榜题看为主人的子女——因为这些画像石是用于墓地上的祠堂而非地下的墓室，生者的形象在这里较少禁忌而得以出现，但也并不写实，只是符号化的人物形象。这类人物通常是在射树上的鸟雀或猴子，这是取“射爵”“射侯”的谐音，寓意墓主的子孙仕途顺畅。楼顶的羽人和神禽则含有吉祥寓意，并带有对墓主人及其眷属升入仙界的祝福。这种画面一般都位于祠堂正壁，方便后人祭拜。试想祭拜之日，当画中的拜谒者和现实中的祭祀者共同向逝者躬身行礼时，这一虔诚恭敬的举动可谓沟通了画里与画外、理想与现实。逝者与生者的世界就在这一刻水乳交融、亦真亦幻。这种庄重而又近于神秘的氛围应该也是主持建造墓上祠堂的死者家属所追求的。

在汉墓的拜谒图中，还有一类特殊的拜谒者，他们穿着与常人不同的衣着，长相也颇有特异之处，他们即是所谓胡人。通常来说，汉代墓室壁画中所画胡人最明显也必然出现的身份标识就是头上的尖顶帽，且帽尖略向前弯。其他身份特征还包括深目高鼻、面部多须、披散头发、窄袖短上衣、衣襟左衽、紧窄长裤等。这些特征，或与孔子所说的“被发左衽”相符，或与《汉书·西域传》所说的“其人皆深目，多须髯”[1]相同，衣服之紧窄则应是受到赵武灵王推行胡服骑射之风的影响。唯其最常见的着装特征——尖顶帽，从不见于汉代文献。这样的帽子有利

1 《汉书》卷九六上《西域传第六十六》，北京：中华书局，1962 年，第 3896 页。

于头部保暖，应是草原民族的装扮。因而，有学者论证过，这种帽尖前弯的尖顶帽加上长裤和窄袖短上衣，颇类于欧亚草原上斯基泰民族的装束[1]。早在商周墓葬中，就曾经出土过带有斯基泰文化特色的金银铜饰牌、柳叶形短剑等物，说明中原文化与之早有交流。公元前4世纪，赵武灵王采用的胡服，据考证主要是便于骑射的窄袖短衣和长裤，这也是斯基泰服装的特征。同一时期，着长裤和左衽窄袖短衣的斯基泰武士形象也见于公元前4世纪至前3世纪的库耳·欧巴冢墓出土合金罐上，他们或披头散发，或戴着帽尖略向前弯的尖顶帽。更有趣的是：山东临淄出土的齐国圆瓦当中，即有鼻梁高耸、戴着前弯的尖顶帽、穿窄衣长裤的骑马人物形象[2]（图1-2-27），而孔子的"被发左衽"一语也是针对齐桓公征讨的戎、狄而发，这二者之间或有一定联系[3]。无论

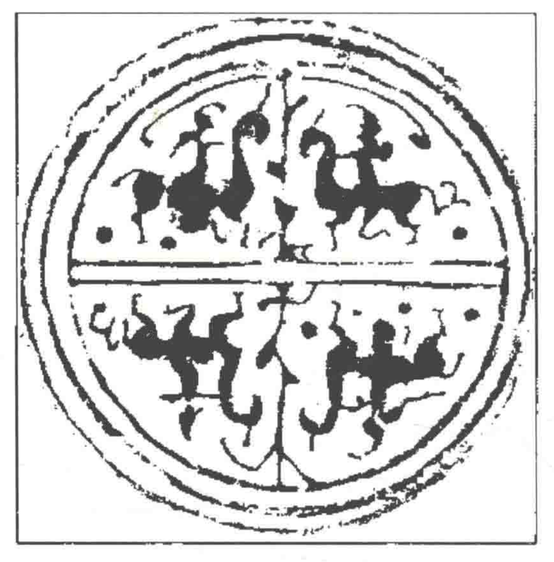

图1-2-27 山东临淄桓公台出土齐国瓦当图案


图1-2-28 山东临沂白庄汉墓画像石胡人驯兽


图1-2-29 山东临沂白庄汉墓画像石胡人乐舞

1 邢义田：《古代中国及欧亚文献、图像与考古资料中的"胡人"外貌》，邢义田：《画为心声：画像石、画像砖与壁画》，北京：中华书局，2011年，第197—311页。
2 李发林：《齐故城瓦当》，北京：文物出版社，1990年，第39—40页。
3 这一观点见邢义田：《古代中国及欧亚文献、图像与考古资料中的"胡人"外貌》，邢义田：《画为心声：画像石、画像砖与壁画》，北京：中华书局，2011年，第204、244页。

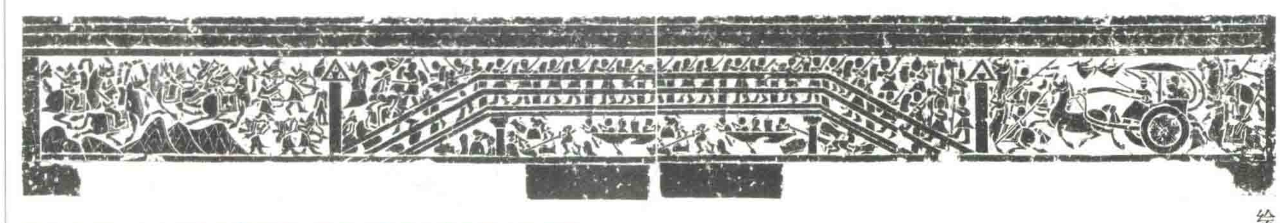


图 1-2-30　山东沂南北寨村东汉画像石墓墓门横额胡汉战争图

如何，这种戴尖顶帽的形象在汉代深入人心，成为了画工和石刻匠人们表现胡人时的首选，频频出现于汉代的墓室壁画中，其上还往往有说明其为胡人的榜题。

胡人形象在汉墓中有时是单独或少量出现。如驯兽的胡人，画像石中有胡人驯牛、驯马、驯象、驯骆驼等（图 1-2-28），这大抵是因为汉代人觉得胡人善于和动物——尤其是西域来的动物相处。有些时候胡人也混迹于乐舞场面中，作为杂技的表演者（图 1-2-29），这和汉代时来自西域的一些角抵、喷火之类的杂耍有关。或许与前二者相关，胡人也有时作狩猎活动。再则，胡人也出现于屋顶、楼阁上层等处，状如仙人，这可能是因为胡人来自西北，让汉代人联系到了传说中西北的昆仑神山。

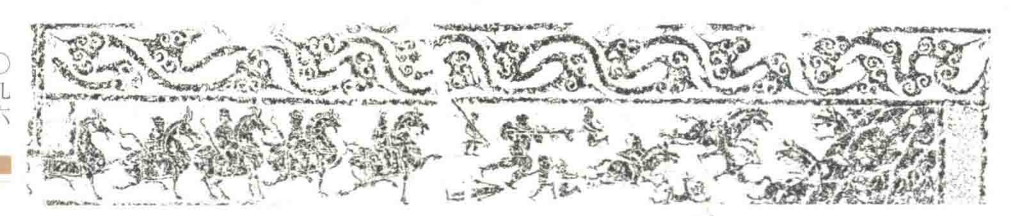
汉墓中胡人群像的表现，主要有胡汉战争图和拜谒图，有时组合出现。胡汉战争图一般表现为戴尖帽的胡兵与汉兵相对冲锋，其中有步兵也有骑兵，手持弓箭等武器，地上还有被枭首的尸体。这些战争有时发生在山头，有时发生在桥上，有时发生在阙或其他建筑旁，也有时并没有背景的陪衬。最为生动的一幅胡汉战争图位于山东沂南北寨东汉墓墓门横额。画面中心是一座桥梁，桥下有两个桥柱，桥两端立着高大的柱子，柱顶作三角形。桥的一端有一辆四耳轺车，车内坐着御者和头戴武弁的官员。车前后各有两个骑兵，皆一手执楯，一手荷矛。前方是大队的步兵，他们戴着圆顶帽，穿着短衣，四人持钺，其余人持刀举盾，其先头部队已经接近了另一端的桥头，就在桥上与对面的军队正面交锋了。桥的另一端是翻越重山而来的骑兵和步兵，他们都戴着尖帽，穿着短衣，也即是胡兵。其中，最后的两个骑兵持刀举盾，前面的骑兵和步兵正在张弓射箭。战斗进行得十分激烈，桥头的一个胡兵已经身首异处，桥上还可看到砍落的人头。被汉军的威势所摄，最前方的胡兵已经有人跪地投降。与此同时，桥下的活动却没有受到影响，水中有的人用网或罩子捕鱼，也有人徒手捕鱼，还有的人划着船（图 1-2-30）。山东苍山前姚村画像石上的场景就像这幅画面的简略版本，同样是桥头交战，步卒执刀举盾与张弓搭箭的胡兵厮杀，骑兵和轺车在后，桥下同样有人捕鱼（图 1-2-31）。另外，还有表现胡兵从山中冲出，与汉军在平原作战的画面，交战双方以骑兵为主（图 1-2-32）。

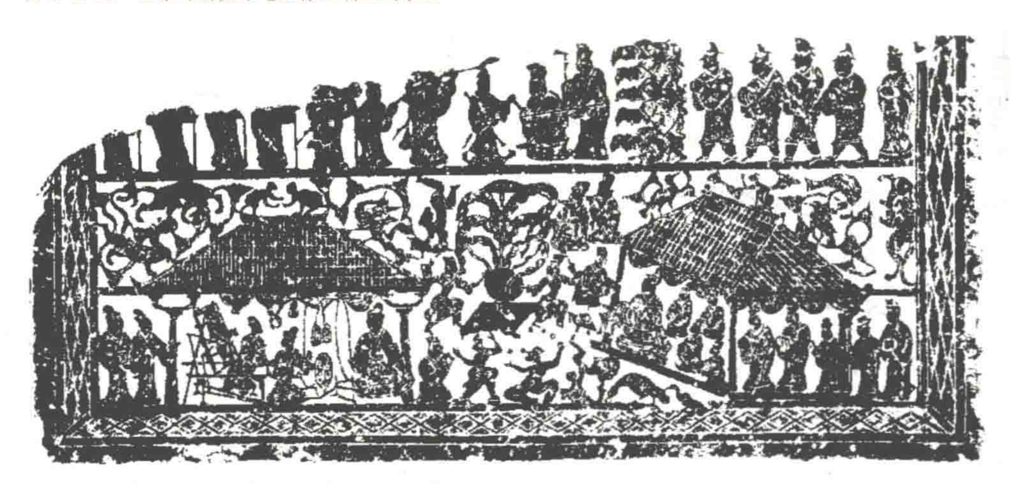
这些胡汉交兵的场面反映了当时饱受边患和徭役之苦的汉代民众希望天下太平，从此免于徭役的普遍期望[1]。正如《急就篇》中所说："酒泉强弩与敦煌，居边守塞备胡羌，远近还集杀胡王，汉土兴隆中国康。"[2]据考证，这些句子正是东汉人附加上去的。另据不完全统计，传世与出土的汉代铜镜中有"某某作镜四夷

1 林巳奈夫：《石に刻まれた世界》，东京：东方书店，1992 年，第 84 页。

2 ［汉］史游著、［唐］颜师古注：《急就篇》，长沙：岳麓书社，第 325—326 页。


图 1-2-31　山东苍山前姚村画像石胡汉战争图


图 1-2-32　山东邹县黄路屯画像石胡汉战争图


图 1-2-33　江苏徐州洪楼汉墓祠堂后壁画像石胡人拜谒

服，多贺国家人民息，胡虏殄灭天下服，风雨时节五谷熟……”这类铭文的，多达六十余件。汉代的瓦当铭文中也有“汉并天下”“四夷尽服”等语，皆是寄托了同样的愿望[1]。但同时，当这一画面进入墓葬时，又被附加了其他的意蕴。首先是对墓主人武功的不切实际的颂扬，商周时代以来允文允武的君子形象仍是汉代人心中的理想形象，故而墓中交战图的出现与墓主画像的极尽美化是出于同样心理的举动。其次，胡人和山这两个意象又共同指向了西北的昆仑山——仙境，这是人们希望死者能够到达的乐土。通过和胡人作战，前往仙界，这升仙的旅途虽然艰辛却充满了希望，壁画中汉军的数量几乎总是呈现压倒性的优势。同时，桥也有着生死界线的寓意，在桥上发生的胡汉战争进一步明确了从死亡到升仙的步骤性，胡人则象征了升仙之路上的种种艰难险阻。

1 邢义田：《古代中国及欧亚文献、图像与考古资料中的“胡人”外貌》，邢义田：《画为心声：画像石、画像砖与壁画》，北京：中华书局，2011 年，第 370 页。

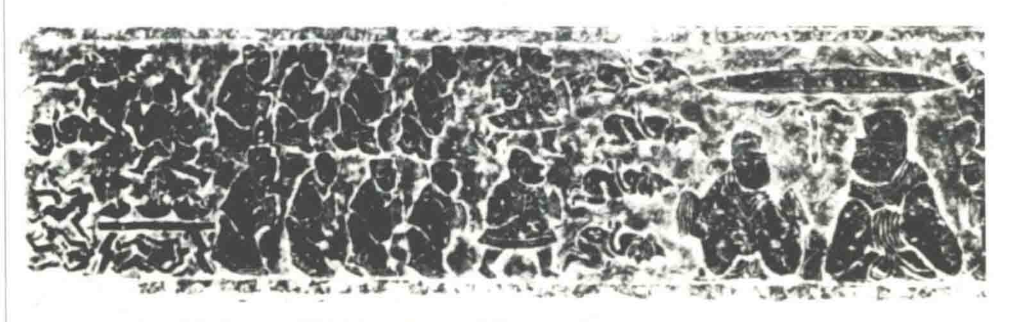


图 1-2-34　山东济宁喻屯镇城南张画像石下层献俘场面

胡人出现于拜谒图中，有时与墓主的门人属吏一般，做伏地而拜状，如山东诸城前凉台出土东汉孙琮墓画像石、江苏徐州洪楼汉墓祠堂后壁画像石等（图 1-2-33）。还有的时候，则描绘了胡人作为俘虏成排跪列于端坐的墓主面前的场面（图 1-2-34），如内蒙古和林格尔汉代壁画墓中即表现了胡人俘虏被官兵押解而来的场景（图 1-2-35）。另外，在河南方城发现的一个墓门石柱上，刻着一个站立拥彗的短发高鼻人物，他虽未戴着标识性的尖顶帽，但在其上方却有“胡奴门”三字榜题。他的脸上还有一个标识奴隶身份的圆形黥记，说明他已成为墓主的守门奴隶。这种图像与胡汉战争图有一定关系，亦即战斗结束后以胡虏、胡奴表示战斗的胜利。例如孝堂山画像石祠西壁的胡汉战争图和献俘图即相伴出现。此图还有“胡王”榜题，表明了战争的规模。即使拜谒图并不与胡汉战争图在同一墓葬中出现，仍与前述结束边战、天下太平的普遍愿望有关。东汉杜笃在《论都赋》所说的：“若夫文身鼻饮缓耳之主，椎结左衽鐻鍝之君，东南殊俗不羁之国，西北绝域难制之邻，靡不重译纳贡，请为藩臣。”[1] 虽然杜笃所说的是一国君主喜闻乐见的四方来降，但在墓葬中，墓主显然就是最高等级的存在。故而这些胡人拜谒或守门的形象，在汉墓中也有着昭示墓主德行功勋以及寓意天下太平之意[2]。作为一种多重意义的形象，他们有时候和纺织、燕居等安居乐业的场面表现在一起，也有时与仙人、神禽瑞兽等表现在一起，甚至汉代墓室中的羽人也都画得深目高鼻，颇具“胡相”。



图 1-2-35　内蒙古和林格尔东汉壁画墓献俘图

三、“自画像”与画风

如前所述，门卒、亭长、属吏、武士、侍从、奴婢乃至胡人等在汉代墓室壁

1 《后汉书》卷八十上《文苑列传第七十上》，北京：中华书局，1965 年，第 2607 页。

2 郑岩：《汉代艺术中的胡人形象》，《艺术史研究》第一辑，广州：中山大学出版社，1999 年，第 133—150 页。

画中渐渐都形成了一些典型形象，如门卒手持的彗、亭长手捧的盾、胡人头戴的尖顶帽等都成为辨识身份的重要标识，不需要榜题也一看便知。

但在陕西旬邑百子村东汉壁画墓中，却有一处榜题表明了一个非常特殊的身份，如果没有榜题，我们绝想不到此人的身份，更想不到他会出现在墓中。这即是创作此墓壁画的“画师工”本人的自画像，也是我们目前所见中国最早的一幅自画像。



图 1-2-36 陕西旬邑百子村东汉壁画墓后室西壁墓主



图 1-2-37　陕西旬邑百子村东汉壁画墓后室西壁“画师工”

陕西旬邑百子村墓是一座大型多室砖室墓，墓道、甬道、前后室和左右侧室大致按“十”字形排列，从墓道端口到后室长 24 米。从墓中出土的钱币和极少量随葬器物判断，墓葬的年代约在东汉献帝（190—220 年）时期。墓中后室西壁南端画有对坐的二人形象，从榜题可知，他们一为郭姓将军，另一为“邠王”（图 1-2-36）。“邠”即“豳”，《后汉书·郡国志》记“栒邑有豳乡”[1]，是周人祖先公刘的故地。但汉代文献中并没有找到“邠王”其人，这或许是东汉末年政局混乱、地方政权渐不受中央约束的情况下，地方豪强或高官自封的称号。从榜题显示的身份来看，郭姓将军和邠王二者之一应为墓主，墓中的其他人物也是这二人的门下、仆从等。

墓中所绘的人物从邠王、郭姓将军等高位者到他们属下的丞主簿乃至身份低微的力士、门者、侍者等都有说明身份的榜题。而在与尊贵的墓主所在的后室西壁南端相对应的北端，绘有一个人物，榜题为“画师工”（图 1-2-37）。在他对面的后室东壁，还有一位女子，她的榜题是“画师工夫人”（图 1-1-42）。这位有趣的画家似乎并不在意传统中对于画像的禁忌，也不在意自己和妻子的形象出现在被认为是地下世界的墓室中，不过，他还是没有留下具体的姓名，只写出了两个人的身份。实际上，画师工夫人的着装和体态和周围的女子差别并不大，皆是梳着两边高起的发式、着朱红色衣袍、端正跽坐，甚至连形体大小和脸部的刻画也是一样的，如果没有榜题，根本不能彼此区别。或许画师工及其夫人觉得，这种并不写实的绘画即使画进墓中，也不会对生者带来太大的危害。画师工本人与他旁边的男子一样戴着黑冠，穿着红袍，腰间束带，双手笼在袖中。不同之处

1 《后汉书》志第十九《郡国一》，北京：中华书局，1965 年，第 3406 页。

是，画师工比身边的男子个头略矮一些，而且他的面部刻画较周围的其他人物工整细致，甚至可以说是此墓中最为温雅而灵动的一幅画像。他面相长圆，脸部轮廓柔和，虽然呈四分之三侧面形象，但眼睛却看向画面之外，神情专注，仿佛要与画外的观者有所交流。这样的容貌和神情使这幅画像无法泯于众人，这是画者自我意识的外在显现，代表着对自我的肯定和对自己身份的自豪。面对这幅画面，我们不能不想到关于汉代墓室壁画的那条广为引用的文献资料："（赵岐）先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂。"[1] 传说中赵岐的自画像早已无可追寻，就连是否真实存在也需要考证，但是绘制陕西旬邑百子村墓壁画的画师工给我们留下了关于汉代自画像的最重要资料。尽管身处画面之末，身份低微，也没有资格留下姓名，他却用画笔宣告了自己独一无二的存在。

能够表达自我的不仅是自画像，独特的表现风格也是画家的个人标签之一。汉代墓室壁画和画像砖、石的表现风格较多受到地域和师承的影响，偶尔也有匠心独运的创造，呈现出各不相同的韵味。

在汉代壁画墓中，既有勾勒平涂，浓淡渲染，也有没骨画法，甚至还有白描式的表现。例如，西安理工大学西汉墓壁画即是以墨线勾勒轮廓，再以重彩平涂，达到鲜明生动的画面效果，在幽暗的墓室中留下了亮丽的物象。与此不同，洛阳朱村东汉壁画墓中的着色却是浓淡相宜的渲染画法。内蒙古鄂克托凤凰山一号东汉墓中则多处使用没骨画法，不画轮廓线，直接以大块色彩表现人物衣着、牛马等，颇有写意风韵（图 1-2-38）。偃师杏园村汉墓[2]的车马，也以没骨画法画成，造型却十分严谨而有法度。前述河北望都一号汉墓中的人物以细线勾出外轮廓，以粗线表现衣袍的褶皱，相得益彰。辽宁金县营城子墓壁画中的门卒却是纯以墨

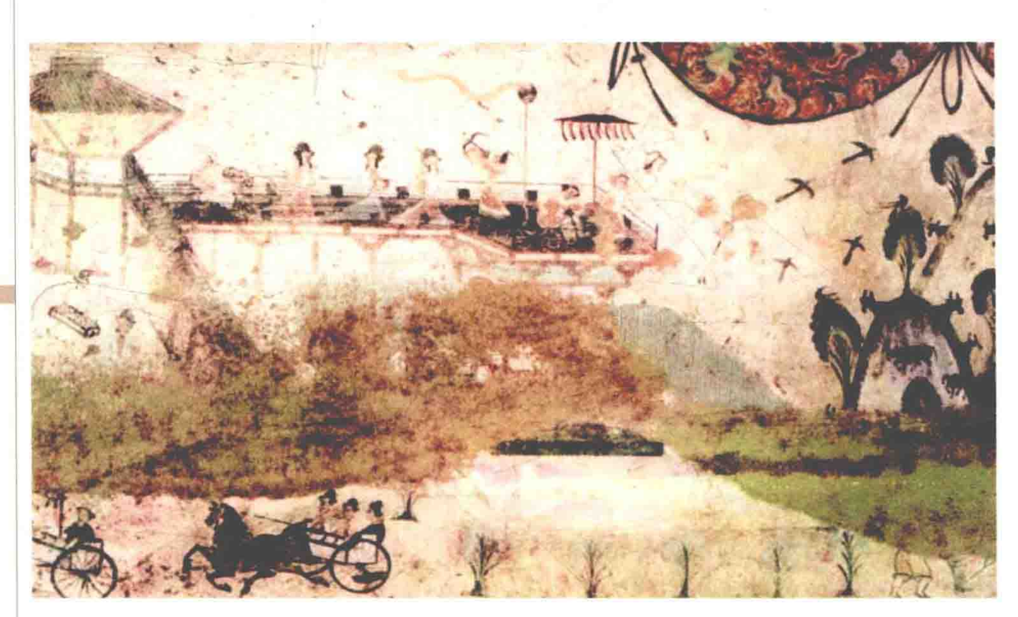


图 1-2-38　内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号墓西壁中部画面

1 《后汉书》卷六四《列传第五十四》，北京：中华书局，1965 年，第 2124 页。
2 中国科学院考古研究所编：《杏园东汉墓壁画》，辽宁：辽宁美术出版社，1995 年。



图 1-2-39 辽宁金县营城子东汉壁画墓门卒



图 1-2-40 山东沂南北寨村东汉画像墓中室北壁东段画像

线勾绘，不施颜色，用笔道劲洒脱，较好地刻画了人物的神态（图 1-2-39）。总的来说，早期画法较为草率、随意，到了东汉中、后期，线条、笔触、渲染皆张弛有度，变化有致，富有节奏，具备了一定的传神韵味。

再如画像石的刻画，一般有阴线刻、凹面刻、减地平雕加阴线刻、浅浮雕、高浮雕和透雕几种形式。其中阴线刻、减地平雕加阴线刻和浅浮雕最为常见，而又以前二者最富绘画意味。其中，山东嘉祥一带的画像石多用减地平雕加阴线刻，物象轮廓为减地平雕，洗练概括；内部细节用阴线刻出，繁简分明。整个画面颇具版画效果，典型的例子是武氏墓地祠堂画像石以及嘉祥一带的画像石墓、画像石祠。成熟的阴线刻以沂南汉墓墓室中的画像为代表，线条流畅，细节丰富。人物的一根根眉毛、胡须、头发、脸部的颧骨线条、手心的掌纹等都表现了出来，十分写实（图 1-2-40）。这种表现方式还可以在山东临沂白庄墓[1]、诸城前凉台墓[2]、金乡“朱鲔”祠堂等处的阴线刻画像石中找到。但与其最为相似的则是安徽亳县董园村 2 号墓[3]的阴线刻画像石（图 1-2-41），画中人物同样须发飘扬，并有颧骨结构的表现，达到了汉代人物造型的一个高峰。

1 临沂博物馆编：《临沂汉画像石》，济南：山东美术出版社，2002 年，第 1—26 页。
2 任日新：《山东诸城汉墓画像石》，《文物》1981 年第 10 期，第 14—20 页。
3 安徽省亳县博物馆：《亳县曹操宗族墓葬》，《文物》1978 年第 8 期，第 32—45 页。

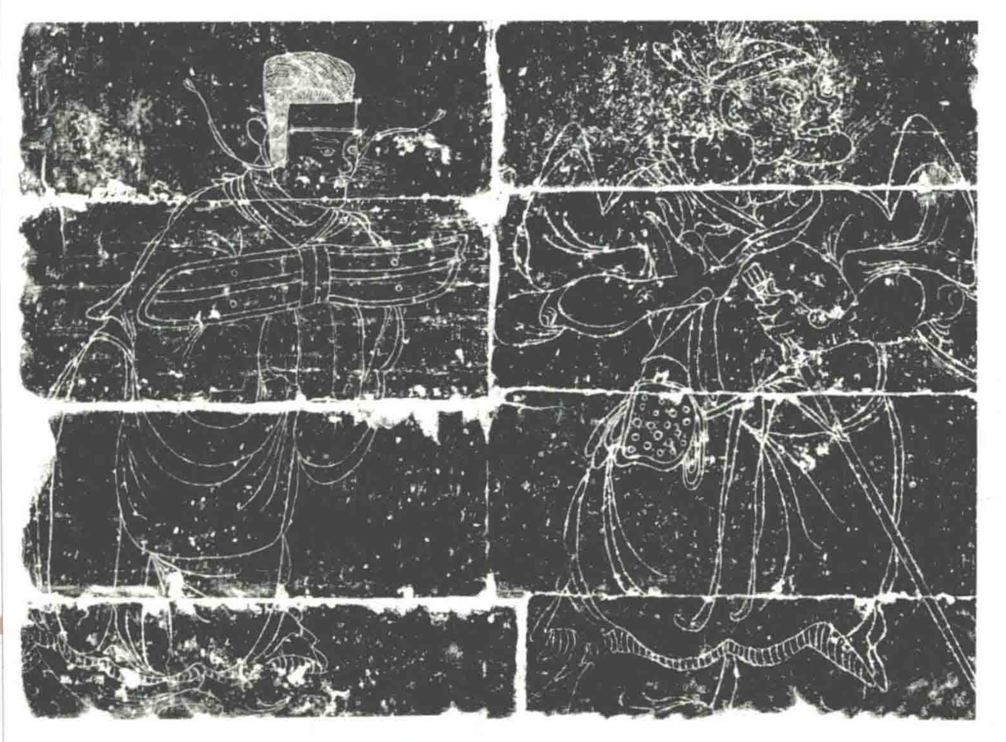


图 1-2-41　安徽亳县董园村 2 号墓通道北壁人物

综上所述，汉代墓室壁画中的人物形象使我们对当时的穿着打扮乃至有关等级制度都有了直观的了解。同时，也展示了汉代绘画在塑造人物形象时的技法与风格。还要注意的是，这些绘画形象是同时得到了雇主和画工的认同才会出现在墓室，并保留至今的。于是，在其物质层面的背后，还折射出了这些大汉帝国的子民们对自身形象的认知和肯定。可以说，墓室壁画中的大汉衣冠包裹着的，正是这个时代的精神气质。

第二章
城邑燕居

作为新兴的中央集权制国家，汉帝国强大而稳定。国家的统一、社会的安定与繁荣促成了城市的发展与完善。汉代都城和宫殿建设的主旋律是壮丽，因为“非令壮丽无以重威”[1]，只有这样才能体现天子的威严。与城市的繁荣相伴的是经济的发展和居民的增多，城内的贸易市场和居民住宅也逐渐扩大。同时，随着农村经济的发展和土地兼并的加剧，地主庄园也越建越大，隐隐呈现出小型城市的面貌。东汉时各地豪强竞起，划地为界，地主们纷纷建起防御性的坞壁。在孝道的驱使下，各种宗庙、家祠也纷纷出现。建筑形式和功能的多样化需求自然促进了建筑技术的发展，中国古代建筑的规模和水平在这个过程中也就达到了历史上的第一个高峰。而在建筑的内部，人们的生活起居仍以“席地而坐”为主，一应生活设施皆适应人们行走坐立的方便，在实用的基础上兼顾美观和洁净。生活空间对人的气质、性格有着潜移默化的影响，汉代人的风姿和气度就是在这样的城市空间和建筑空间中成长起来的。下面就让我们从城邑和庄园开始，逐渐走入古意盎然的室内，充分观察汉代人的生活空间。

第一节　城邑与建筑群

中国建筑的基本样式和布局形式从汉代开始基本定型。然而，由于中国建筑以木结构为主，在时代变迁中不易保留，汉代木构建筑现已无存，更不用说庄园、坞壁乃至城市等建筑组群。汉代墓室中的壁画、画像石以及画像砖等图像资料有效地保留了汉代的建筑群与城邑庄园的布局，是我们今天研究汉代建筑的珍贵资料。

一、汉代城市面貌

汉帝国的安定带来了人口的增长，两汉人口最多时接近六千万，分布在数以百计的城市中。其中，西汉的长安城是商周以来最大的城市，也是最早的国际大都市。它北临渭水，面积 34 平方千米，有十二门、八街、九陌、九市、一百六十闾里。作为都城，长安城的南部有

1 《汉书》卷一下《高祖纪第一下》，北京：中华书局，1962 年，第 64 页。

宏伟的长乐宫和未央宫东西分列，中部和北部又有桂宫、北宫和明光宫交相辉映，城内的东市、西市云集四海商旅，吞吐天下财帛，也是“丝绸之路”的起点。与先秦时期相比，这一城市格局的显著特点是宫室与宗庙的分离。《周礼·考工记》中所述的都城制度是“左祖右社，面朝后市”[1]，也即是祭祀祖先与神灵的宗庙和社坛分列左右，用于朝会的宫室置于市场之前。在先秦时期，宗庙在都城建筑群中就已经处于中心地位。《吕氏春秋·慎势》说：“古之王者，择天下之中而立国，择国之中而立宫，择宫之中而立庙。”[2]这里的“国”就是指都城。但是，经过春秋时期的“礼崩乐坏”，国家政治生活中君王的作用日益凸显，其地位也大幅提升。到了西汉，长安城中最初未设宗庙，汉高祖死后，惠帝虽然在城中心设立高祖庙，但其建筑规模甚小，与位于整个城市西南部的未央宫根本无法相提并论。这样的设计体现了对于皇权的推重，也呈现出中国古代都城功能的一个转折，即由祭祀为主导因素转变成以行政为主导因素。东汉的洛阳城北靠邙山，南临洛水，地势险要，也是繁华大都。城内以南宫和北宫为中心，有着庞大壮丽的宫殿群，亦即班固《东都赋》所说的“宫室光明，阙庭神丽”[3]之处。洛阳城平面比长安益发规整，宫苑衙署所占的比例略有收缩，官员和民众的居住区则渐有扩大之势。位于雍门和上西门之间的金市，是城中重要的工商业区，城外还有南市和马市，显示出贸易的发达和经济的繁荣。而洛阳城中的宗庙规模如何，位于何处，则一直缺乏明确的考古与文献证据，这也从侧面勾勒了祭祀祖先这一沉重主题在都城中渐渐淡出的过程。现世的帝王、官员和民众在汉代都城的设计中渐成主角，可想而知，其他城市中也是一派欣欣向荣的景象。此外，邯郸、临淄、宛、成都、番禺等城市也都是全国主要的都会。与考古发现的城市遗址相比，汉代墓室壁画中的城池景观，更为直观地展现了汉代城市的立体面貌。

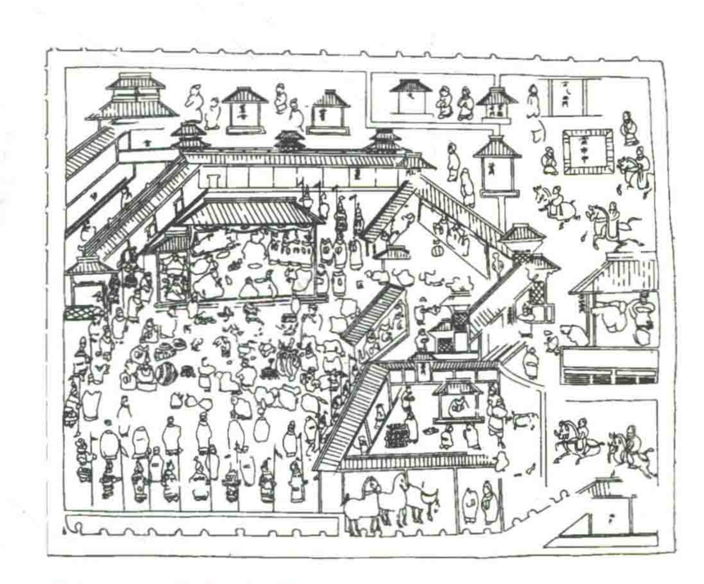


图 2-1-1　宁城图局部（摹本）

内蒙古和林格尔东汉墓的中室东壁下部，表现了东汉时期宁城县的整个图景，我们可将其称为“宁城图”[4]（图 2-1-1）。东汉的宁城即今张家

1［汉］郑玄注，［唐］贾公彦疏：《周礼注疏》卷四一《冬官考工记下》“匠人”，［清］阮元校刻：《十三经注疏》，北京：中华书局，1980 年，第 627 页。

2《吕氏春秋》卷一七《审分览》，“知度”，《二十二子·吕氏春秋》，上海：上海古籍出版社，1986 年，第 690 页。

3［汉］班固：《东都赋》，费振刚、仇仲谦、刘南平校注：《全汉赋校注》，广州：广东教育出版社，2005 年，第 496 页。

4 内蒙古自治区博物馆文物工作队：《和林格尔汉墓壁画》，北京：文物出版社，1978 年。

口、宣化一带，是一座中型城市。图以鸟瞰和散点透视等多种表现手段绘成，具有一定的立体效果，并辅以榜题文字说明各部分名称。与我们现在的看图习惯不同，宁城图中的方向并非上北下南，而是东在上、西在下的。

整个宁城县坐落在方形的城垣中，宽厚的城墙在西门转角处向内抹角。一般来说，城墙的不规则折曲是为了配合地形变化，以避开河流或山谷。这样的例子在整个中国古代城市修建史中亦屡见不鲜，在汉代更是连西都长安和东都洛阳的城墙都顺应地形而作了折曲，宁城自然也不例外。宁城有东门、南门和西门三座城门，皆以文字标出，其中西、南二门有门楼，城墙周围为曲齿形，表示垛口和凸出城墙外的墙台。城北为宁城幕府，即军政掌权者的居所和办公地点，是城中的政治核心。幕府的东南方向为宁县寺，是宁城县衙所在。和占据了宁城大部分地盘、拥有众多建筑、门庭若市的宁城幕府相比，宁县寺的面积还不及幕府的十分之一，长方形的围墙中只有一座屋舍和两个人。在县城东门和南门之间的开阔地带有一四方形建筑，榜题为“宁市中”，即宁城县的中心市场。城中有行人往来，有捧盾看守城门的亭长，也有骑马驰骋的骑士，颇为热闹。

随着手工业商品生产的发展，交易往来的频繁，市场已经成为汉代城市不可或缺的要素，并有了固定的位置。据《三辅黄图》记载：“长安市有九，各方二百六十六步。六市在道西，三市在道东。凡四里为一市，致九州之人在突门。”[1]《潜夫论》中说：“天下百郡千县，市邑万数。”[2]从这幅壁画来看，宁城县的市场也是方形，应是四合院落或廊庑围绕中心方形广场的格局。作为贸易场所，这种建筑空间是很方便实用的。在市的东南和西北两外角上，有两人隔市场相向而立，可能是管理市场的官吏。据《汉书》记载，主管市场事务的官吏有“市令”“市长”“市门卒”等，他们负责按时开启和关闭市门、维护市场秩序、管理商人市籍、检验商品、评定物价、征收市税、检定度量衡等。作为一座中型城市，宁城县只有一座市场，但由于这里是东汉的护乌桓校尉治所，故而这座市场也是汉民族与出自东胡的乌桓民族进行贸易的重要场所，为汉族与少数民族之间加强联系、扩大商品交流、增加物品流通乃至促进民族融合皆起到积极作用。像这样布局方正的市集还可以在汉代的画像砖上看到。在一块从四川成都新繁收集来的画像砖（图 2-1-2）上，即表现了一幅布局方正的市井场面。集市被宽敞的道路分为四个整齐的列肆，市井中央有市楼一座。市楼又叫旗亭，是管理市井的官署所在地，是一座高大的重层建筑，上置鼓，以便市场官吏

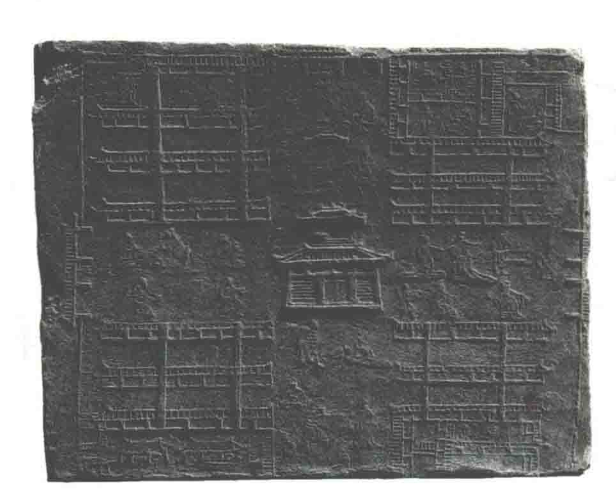


图 2-1-2　四川成都新繁画像砖市井

1 何清谷校注：《三辅黄图校注》，西安：三秦出版社，1995 年，第 85 页。

2 [汉]王符著，[清]汪继培笺，彭铎校正：《潜夫论笺校正》，北京：中华书局，1985 年，第 120 页。

登临市楼，俯察监督，击鼓令市。《三辅黄图》记载长安市场面貌时说："市楼皆重屋。"[1]张衡《西京赋》中则提到了五重的市楼[2]。市井内以平列的手法表现了多处交易活动。上方和左方市门内分别有隶书的"北市门""东市门"等字。另一块出自四川新都县的画像砖（图2-1-3）上则以繁忙的市集为主，表现了众多人物。人物多为面对面，作交易状。右上一卖主手捧一物，似正向买者介绍，旁边的一人似在端坐等待。中间一人坐在榻上，似正欲将物品交给榻下之人。其下两人则在以物易物。左侧一个买主坐在屋外伸手接向卖主端出的物品。其余几组人也正作交易之态。画面左右上角刻有"北市门""南市门"等字。汉代的市场有固定的交易时间，市门每天在规定的时间开闭。如《风俗通义》所载："市买者当清旦而行，日中交易所有，夕时便罢。"[3]

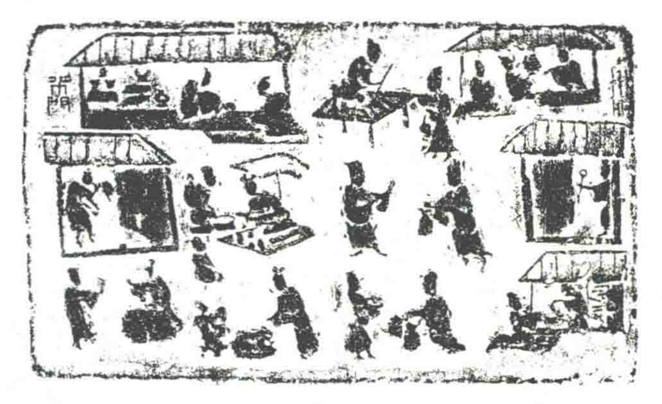

图2-1-3 四川新都县画像砖集市（拓片）


图2-1-4 内蒙古和林格尔东汉墓中室东壁下部宁城幕府局部

整个宁城内最大的建筑群即宁城幕府（图2-1-4），约占全城的四分之三，这是与其镇守一方，维护平安的军事职能相匹配的。幕府这一名称来自军旅出行时的帐幕，后来一般指将军的居住办公之处，外郡相当于太守的武将官署也可称为幕府。如《汉书·张放传》说："放为侍中中郎将，监平乐屯兵，置幕府。"[4]从榜题文字可知，墓主人的最高官职为"使持节护乌桓校尉"，宁城幕府即是他任此官职时的行政衙署。宁城幕府的北、东、西三面皆靠近城墙，甚至紧贴城墙，南面与宁城南门相对。幕府之内以围墙、廊庑等划分出不同功能的空间。正对宁城南门的幕府大门为三开间单檐式，正中一间的门敞开着，门东侧有"幕府南门"四字。门的东侧有庑，西侧有院。大门两旁立双阙，并皆为旁附子阙的子母阙，这是身份尊贵的象征。门口有人看守，来客在门口就已躬身下拜。门前竖着一面建鼓，并有鼓吏，汉代的官府门前置鼓，目的是"召集号令，为开闭之时"[5]。幕府南门之内，三面房屋

1 何清谷校注：《三辅黄图校注》，西安：三秦出版社，1995年，第85页。
2 [汉]张衡：《西京赋》："旗亭五重，府察百隧。"费振刚、仇仲谦、刘南平校注：《全汉赋校注》，广州：广东教育出版社，2005年，第632页。
3 [汉]应劭撰，王利器校注：《风俗通义校注》，北京：中华书局，1981年，第608页。
4 《汉书》卷五九《张放传》，北京：中华书局，1962年，第2654页。
5 《汉书》卷七七《何并传》颜师古注，北京：中华书局，1962年，第3267页注六。

围出了一个庭院，是进入主要建筑“堂”之前的过渡空间，一般称为前庭或前院。通过庭院，就进入了幕府正中的堂院，高大的堂屋中帷幔高卷，墓主人坐于堂上，周围官吏环绕、跪拜，堂北一间稍低的房屋中坐着高髻红衣的墓主夫人。堂前开阔的场院由手持武器的士兵于四周护卫，中间正在表演乐舞百戏。这里也是平时号令兵将、集合士卒之处。自堂院再往北有狭长院落和长房一列，榜题为“库”，即幕府的库房，存储财物之处。库房之东的楼阁题一“仓”字，当是储存粮草的仓房，建筑颇为高大。堂院之东则是营舍建筑群，为管理军务的机构。这一建筑群比宁县寺要大，内有“营曹”“司马舍”等建筑，并与幕府相连通。

通过这幅宁城图，可以对汉代城市的基本区划、功能分布，以及城垣、城门、街巷、衙署和市场等的具体样貌有一个大体的认识。此外，和林格尔东汉墓中也表现了墓主曾经入主过的其他城市及幕府格局，如“繁阳县令官寺”“西河长史所治离石城府舍”等（图 2-1-5、图 2-1-6）。



图 2-1-5 内蒙古和林格尔东汉墓前室西壁甬道门南侧繁阳县仓



图 2-1-6 内蒙古和林格尔东汉墓前室东壁南端壁画

二、庄园与坞壁

经过汉初的休养生息和汉武帝时对农业的扶植，汉代的农村经济得到了较大发展。同时，地主阶层和庄园经济都开始兴起。春秋时期形成的土地私有制使得土地渐渐集中于一部分人手中，失去土地的农民受雇于土地所有者，土地所有者即成为地主。地

主阶层在汉代进入大发展的时期，地主们通过买卖、强占等方式大量兼并土地，占有了数量惊人的地产，地主庄园因而得以建立。据文献记载，一个大庄园的面积往往达到数十到数百顷，甚至“田亩连于方国”。受庄园主支配的人包括失去自由的奴婢、失去土地的农民、贫困的宗族，及庄园主的宾客等。为了维持在庄园中的统治地位，也为了保护庄园的财产，庄园主通常会组建起一定规模的私人武装，这使得他们成为了地方上的豪强势力。

庄园经济以农业和手工业为主，也包含一些副业生产，具有多种经营和自给自足的性质。例如光武帝刘秀的舅父樊宏的田庄，“广起庐舍，高楼连阁，波陂灌注，竹木成林，六畜放牧，鱼蠃梨果，檀棘桑麻，闭门成市，兵弩器械，赀至百万”[1]。崔寔更在《四民月令》中详细介绍了地主田庄的经营情况：田庄里种植着小麦、大麦、春麦、黍、粳稻、大豆、小豆等粮食作物，胡麻、牡麻、蓝靛等经济作物，以及各种蔬菜和水果；制作各种酱、酒、醋及饴糖等食物；又种植药用植物以及各种树木；在手工生产方面，包括养蚕、纺织，以及制作衣、鞋、农具和兵器等[2]。西汉后期到东汉是庄园经济空前发展的时期，也正是墓室壁画、画像石、画像砖等墓室装饰兴盛的时期，故而墓室中可以见到不少庄园图景。如内蒙古和林格尔东汉墓中就多处绘有庄园劳作画面，包括放牧、捕鱼、狩猎、农耕、碓舂、酿造等，尤以后室南壁的庄园景象为盛。成都市西郊土桥地区一座东汉砖石墓出土的画像石上，也表现了牧羊、种田、狩猎、喂马、酿酒、纺织等场景[3]。更有趣的是甘肃嘉裕关新城5号壁画墓，前室东壁以彩绘画像砖砌成，每块砖上画着一幅画面，分别表现了庄园大门、守卫、仆从、牛车、采桑、耕作、畜牧等主题，这些小画面组合在一起，就成为了一幅庄园图景（图 2-1-7）。关于庄园中生产劳作的具体情况将在本书第四章详述，本章主要关注庄园中的建筑。



图 2-1-7　甘肃嘉峪关新城 5 号墓前室东壁坞壁庄园

1 ［北魏］郦道元：《水经注疏·比水》卷二九；司马彪《续汉书·樊宏传》，南京：江苏古籍出版社，1989 年，第 2485 页。

2 ［汉］崔寔著，石声汉校注：《四民月令校注》，北京：中华书局，1965 年。

3 史占扬：《汉代四川农作和庄园习俗的再现——成都西郊出土的东汉画像石浅析》，《农业考古》1988 年第 2 期，第 161—166 页。

地主庄园皆为多重院落组成的建筑群，不仅屋宇众多，门口或院中还常树立高大的阙楼。例如山东曲阜一座墓葬出土的画像石（图2-1-8），画面上的庄园以住宅为中心，分成几进院落，庭院四周围以高墙。庄园的大门上有坡顶，门扇上饰铺首衔环，两侧门柱均施斗拱，气势恢宏。门内两侧各立一阙。阙后即为厅堂，有三处院落。前面两院中间有门相通，一院中有二人，一立一拜；另一院中有伎乐杂耍表演倒立并奏乐，院中有一主屋，屋前有台基，四面设门，一人扶梯而上。后院正房中有二人对坐，其中一人抚琴，有数人正从回廊向正房走去。

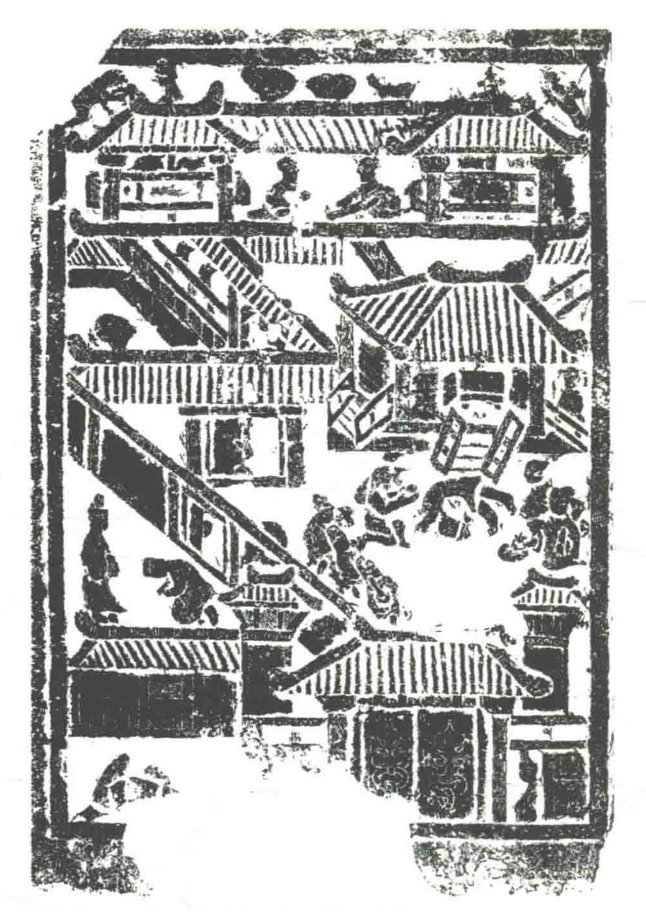


图2-1-8 山东曲阜汉墓画像石庭院（拓片）

四川成都羊子山出土的画像砖（图2-1-9）也表现了庄园庭院场景。庄园中有四个院落，院落之间有回廊围绕。大门内的前院中两只雄鸡相斗正酣，后院方正轩敞，院中两只仙鹤正在翩翩起舞，五级台阶通向高大的主屋，厅堂内二人对坐饮酒。右侧院落中立有高大的阙楼，有人在阙下洒扫，一只小狗紧跟身旁。阙前院中有井架、水池等。

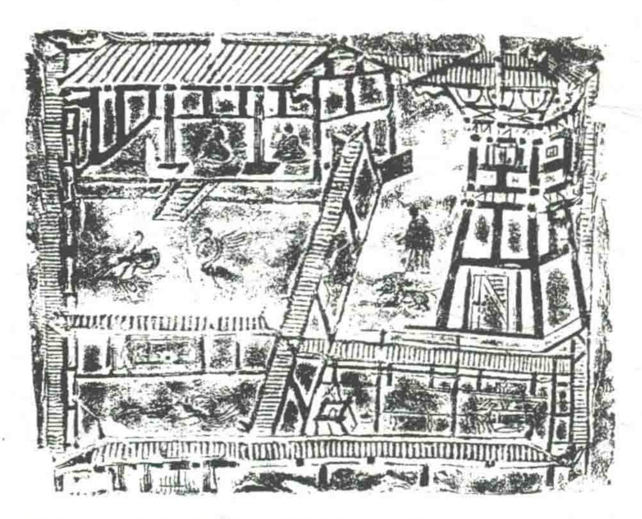


图2-1-9 四川成都羊子山画像砖庭院（拓片）

山东沂南北寨村画像石墓中（图2-1-10），表现了“日”字形的二进院落，规模比前二者略小，属典型的前厅后室，这也是汉代常见的院落形式。庭院大门外侧立有双阙。前院中有井架，应是庖厨所在。后院置有桌案，应是起居之处。院后向外伸出一个小的附属建筑，应为厕所。

阙是一种中国古代较为重要的建筑形式。汉代是阙发展的滥觞期，有宫阙、城阙、神道阙、墓阙等多种类型。汉代大型宅院建筑的门口多以阙为标识身份和地位的装饰性建筑（图2-1-11），可能源于对宫阙的模仿，起初并没有多少实际的作用[1]。在汉画中，常常用阙象征门口或其他分界，例如阙与拜迎者、持戟者组合的图像即是表现宅院的大门口（图2-1-12、图2-1-13、图2-1-14），楼阁两侧配合双阙则是表现

1 韩建华：《汉代宅第阙的类型及相关问题》，《四川文物》2008年第4期，第87—89页。

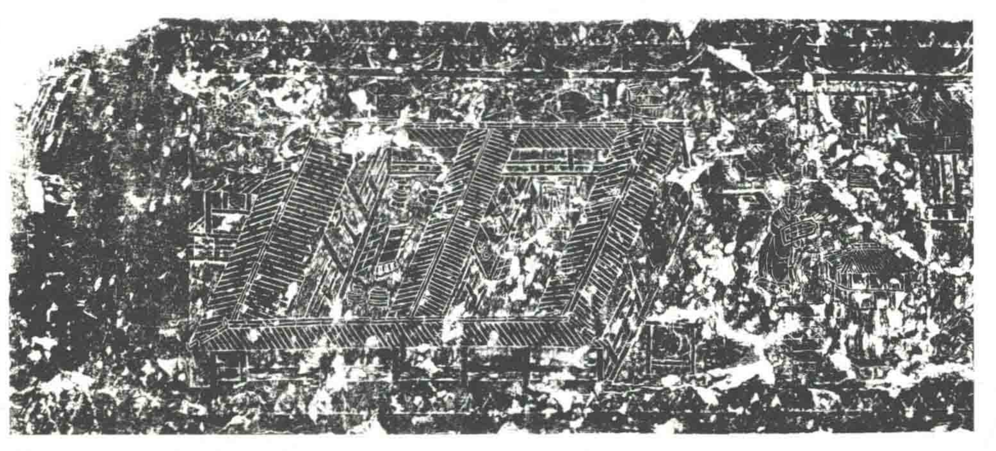


图 2-1-10　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室南壁横额西段“日”字形庭院（拓片）

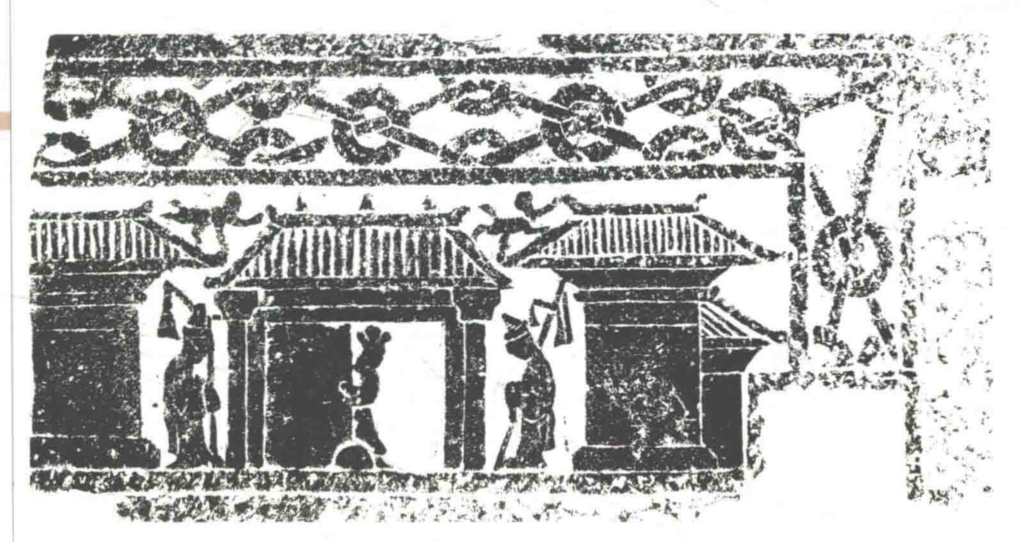


图 2-1-11　山东沂水县画像石庄园正面门与双阙（拓片）

庄园的正面（图 2-1-15），有些画面中也用双阙表示想象中的“天门”。

但是，随着一些社会动乱的发生，阙楼居高临下、俯瞰四周的防御功能也受到了重视，从而造成了其位置和面貌的改变。如上述四川成都羊子山汉墓画像砖上的阙楼，就已不在大门口起装饰作用，而是置于宅院中心，高出院墙，并设有可供攀爬的楼梯，以便登高望远。这样的阙楼既便于庄园内部的管理、监督，其对外的军事防卫功能也不可小觑，防御性的望楼即在此基础上演化得来。河北安平逯家庄汉墓中室南耳室北壁的建筑鸟瞰图中（图 2-1-16），望楼尤其高大。画面中院落繁复、重叠错落。在中心为一个“日”字形的两进四合院，其左右和后部均有多重庭院。后排中间的一个大院内，设有一座五层望楼，楼顶层围有栏杆，内部置鼓，后部立一风向标。中间三层均有方形射孔，军事气息浓郁。

结合了阙、望楼及其他高台式建筑的城垣式庄园即可称为坞壁或坞堡了，其军事防卫功能高于一般的地主庄园。坞壁一般为有墙围绕的方形建筑群，其门楼、角楼乃至墙垣高处开有望孔或射孔，大门有卫士把守。尤其到了东汉后段，阶级矛盾激化，农民起义此起彼伏，社会不安定因素大大增加。从墓室壁画可以看到，东汉地主庄园在发展过程中，越到后来，封闭越严密，建筑物越高大，出现了许多具有军事性质的坞壁，且不乏对武器和武士的表现。例如内蒙古鄂托克旗凤凰

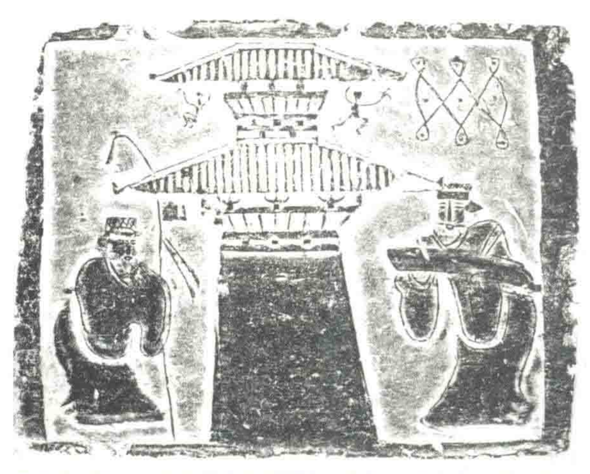


图 2-1-12　四川成都画像砖单阙与捧盾、持戟人物（拓片）



图 2-1-13　四川彭县(今彭州市)画像砖双阙与捧盾人物(拓片)

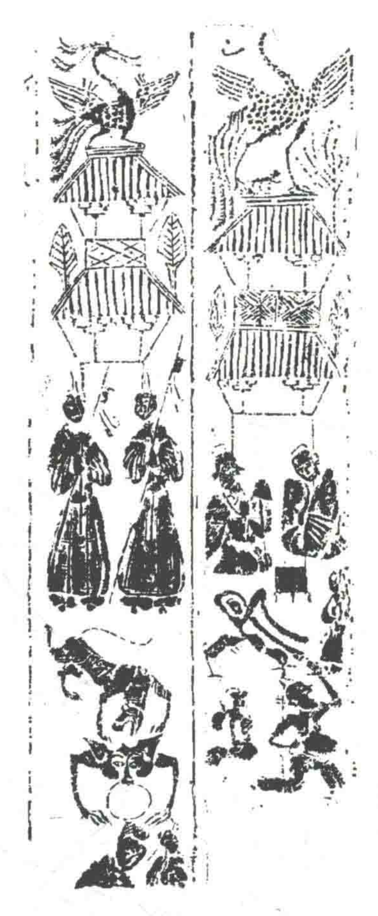


图 2-1-14　河南新野樊集画像砖墓东、西门柱（拓片）

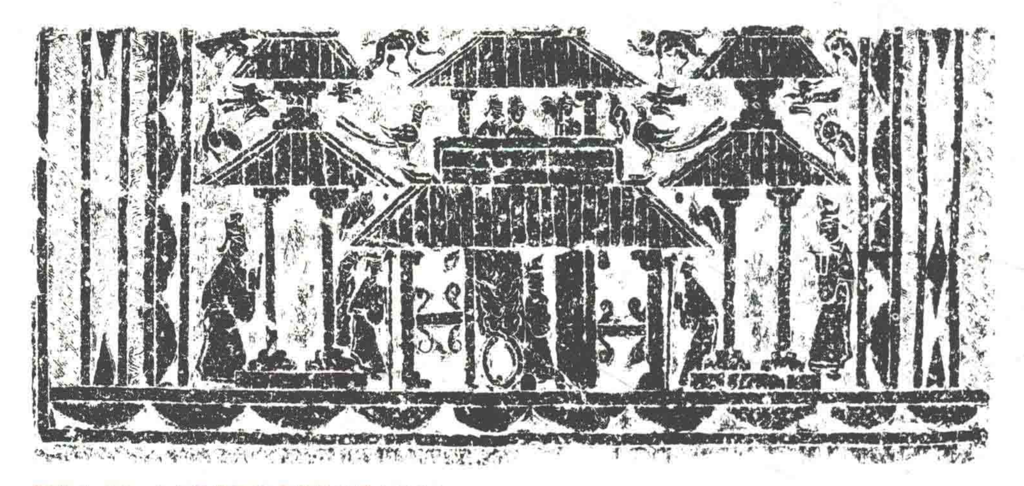


图 2-1-15　山东历城画像石楼阁双阙（拓片）

山 1 号汉墓壁画（图 1-2-38），就表现了建有角楼和高台的坞堡：封闭的院墙内上演着乐舞百戏，高台上有男子拉弓射箭；院墙外围则有奔驰往来的车马和列布森严的武器，象征着庄园的武装力量（图 2-1-17、图 2-1-18、图 2-1-19）；附近的山林仍然属于庄园主的势力范围，有牧人坐在山头，放牧牛马。山东沂南北寨东汉墓中也表现了列布兵戟的武器架，架上还有弓箭、盾牌、盔甲等（图 2-1-20、图 2-1-21）。四川新都还出土了“武库”画像砖（图 2-1-22），画面中为



图 2-1-16 河北安平县逯家庄东汉墓中室南耳室北壁壁画院落鸟瞰图

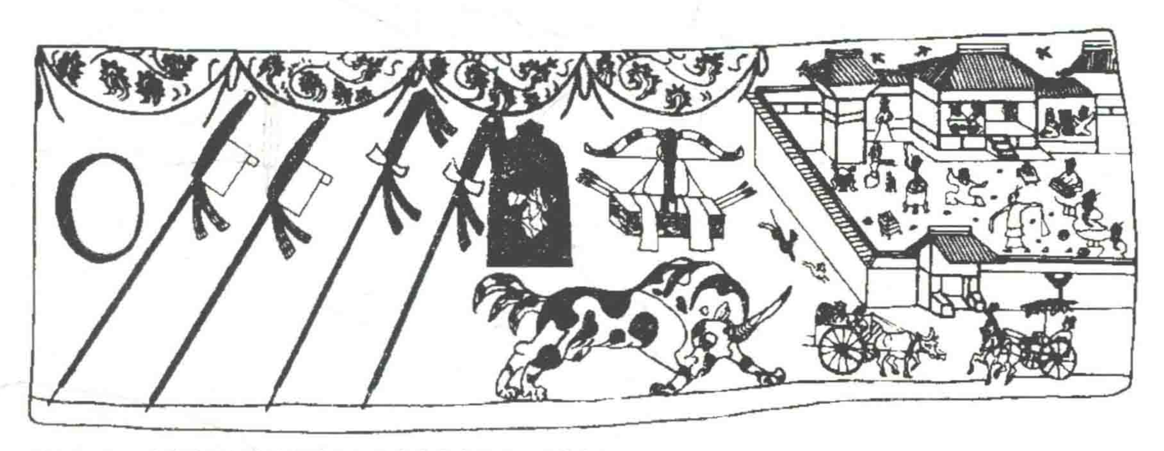


图 2-1-17 内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号墓墓室东壁壁画（摹本）



图 2-1-18 内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号墓墓室东壁北部壁画列戟

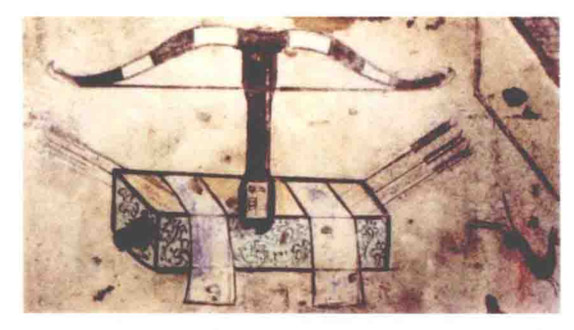


图 2-1-19 内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号墓墓室东壁中部壁画弓弩、箭匣

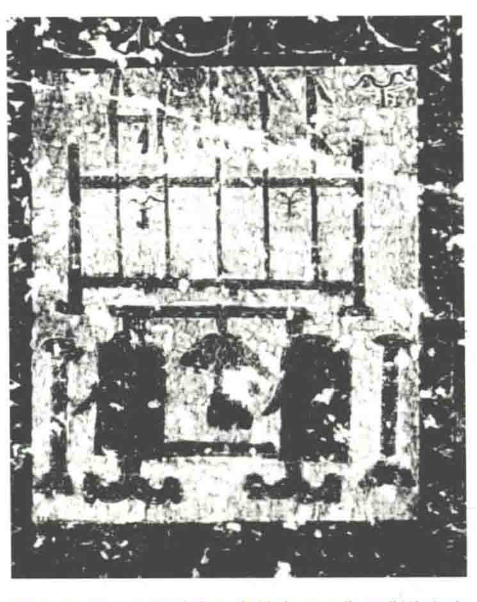


图2-1-20 山东沂南北寨村东汉画像石墓前室南壁中柱上层武库图（拓片）

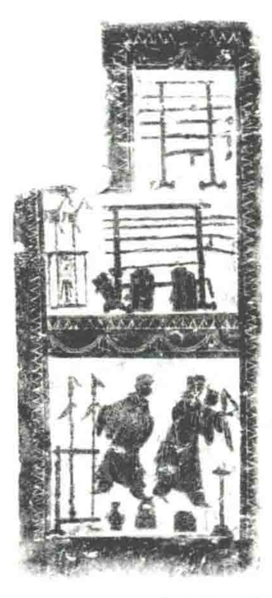


图2-1-21 山东沂南北寨村东汉画像石墓后室南侧隔墙西面上层武库图（拓片）

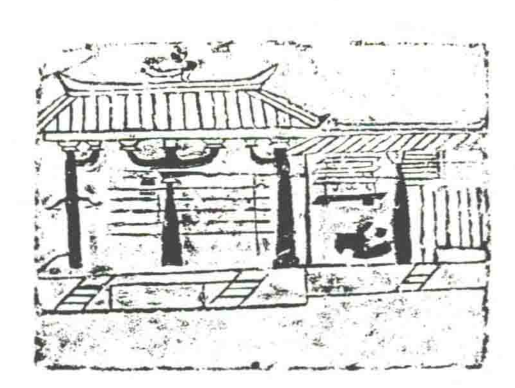


图2-1-22 四川新都县（今新都区）画像砖武库图（拓片）

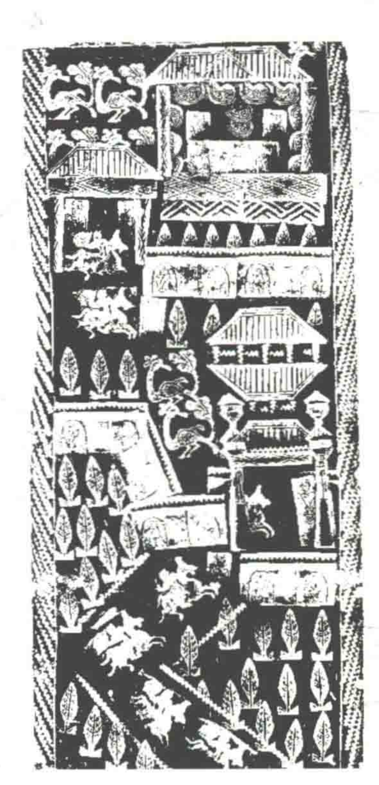


图2-1-23 河南郑州南关外北二街5号墓画像砖庄园（拓片）

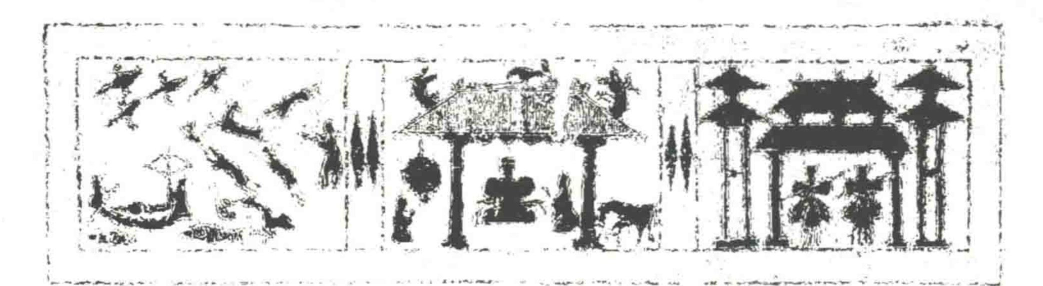


图2-1-24 山东济宁画像石门阙、武士、渔猎（拓片）

一建在石台基上的双开间建筑，前有台阶。室内陈列数具兵器架，上有戟、矛等，柱子上还悬着弓弩。另如河南南阳英庄汉墓、四川中江崖墓、成都曾家包墓等处出土的画像石上都有对兵器架的表现。

地方庄园外有森严的防守，内部又具备自给自足的生产模式，故而只要关闭大门，便自成一域，在政局不稳、战乱频仍的时期可保不受侵扰。汉代壁画墓中往往以这样的环境为墓主人的理想居所，其表现方式除了上述全景式的详细描绘之处，还有两种颇为有趣。一种是用多块印模在一块大型空心画像砖上反复压印，每块印模上只有一种图案，通过简单图案的多次重复营造出复杂的庄园场景。如河南郑州南关外北二街5号汉墓出土画像砖（图2-1-23），砖面上有郁郁葱葱的树木、高大的门阙、各式各样的楼阁、气定神闲的庄园主和宾客、奔走的骑士以及信步的凤鸟等，场面繁复华丽[1]。其实这幅画面只是以半身人物、骑马者、树木、凤鸟、屋顶、柱子、阙、墙壁等十种图案组合而成的，有时还把图案斜置或倒置。另一种表现方式则是仅以两三个主要场景加以象征。如山东济宁出土的画像石上（图2-1-24）就以厅堂居中，渔猎和武士守门画像分列两侧，分别代表了庄园的生产、防御两大功能。

第二节　梁架结构与建筑

城市或庄园皆是大型的建筑群，以建筑为基本单位。中国建筑以木构为主，其基本架构则由梁、柱等构成，等级较高的建筑还要使用斗拱承托屋檐。建筑技术在汉代飞速发展，梁架结构日渐完善，斗拱技术有所进步，除春秋时流行的高台建筑外还出现了多层的楼阁建筑，水中的台榭和桥梁也日益完美。汉代人民在不同的地理环境中，因地制宜，创造出了多种建筑形式，在汉画中皆有所反映。

一、梁架、斗拱、屋顶与门窗

中国建筑数千年来皆以木材为主要材料，以土、砖、石为辅材，形成特有的建筑风貌。木构架建筑的两种主要结构方法——抬梁式和穿斗式在汉代都已经发展成熟。抬梁式即柱上架梁、梁上放短柱或木块、短柱或木块上再架梁的构筑方式。一层层向上架起的梁中，越往上层的梁越短，檩就置于各层梁的两端和最上层梁中间的小柱上，形成三角形屋架。穿斗式则是用横枋直接将一排排立柱穿起，靠各排立柱的高低差异形成三角形屋架，檀条直接置于柱头。这两种架构一般都靠梁、柱、斗拱、枋等木结构承重，墙壁由夯土或砖、石构筑，只用于围合，不承载重量，因而令建筑有一定的防震功能，也即“墙倒屋不塌”。其中穿斗式构架用料少，适应性广，整体性强，但是柱子密度较大，室内空间布局受限，多用于民居或较小的建筑。抬梁式构架则可以用跨度较大的梁，减少柱子的密度，取得了更大的室内空间，多用于宫殿、庙宇以及官方建筑。另外还有一种井干式建筑，直接以木料平行叠置，木料端部在四角处交叉咬合，形成房屋四壁，再在左

1 郑州市文物考古研究所:《郑州市南关外汉代画像空心砖墓》,《中原文物》1997年第3期，第43页，图二十六。

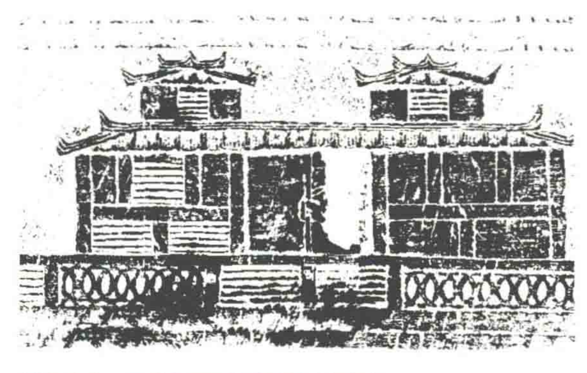

图 2-2-1　四川合江画像石建筑（拓片）


图 2-2-2　江苏铜山画像石建筑（拓片）

右两侧壁上立短柱承托脊檩构成房屋。这种房屋既不用立柱，也不用大梁，但需要使用大量木材，在房屋面积和门窗的开设上都受到很大限制。南方少数民族地区又有一种干阑式建筑，是为了防水防潮将房屋建在木或竹的底架上，但这种房屋主要以竹、木搭成，墙体和屋顶都很薄。井干式和干阑式结构有时也结合在一起使用，但它们的通用程度都不高，只见于少量画像石图像（图 2-2-1、图 2-2-2），云南晋宁石寨山墓地出土的铜屋宇饰物，以及南方出土的明器。穿斗式结构在汉代墓室中也很少见，比较明显的是广州市出土的陶质建筑明器（图 2-2-3），山墙上以直线刻画了立柱与横穿。

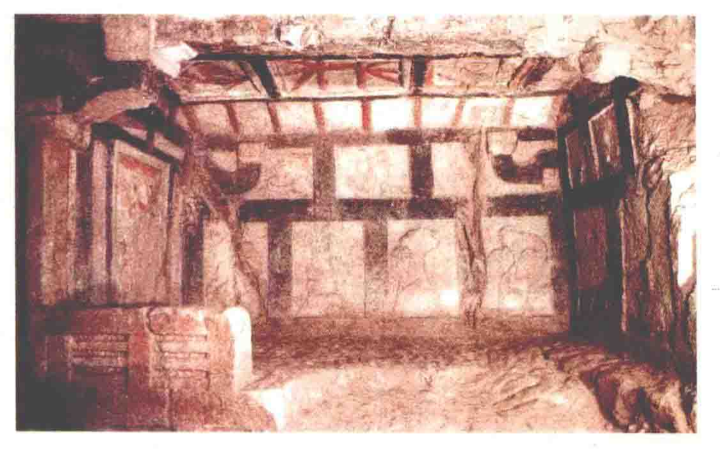

图 2-2-3　广东广州汉墓明器（示意图）

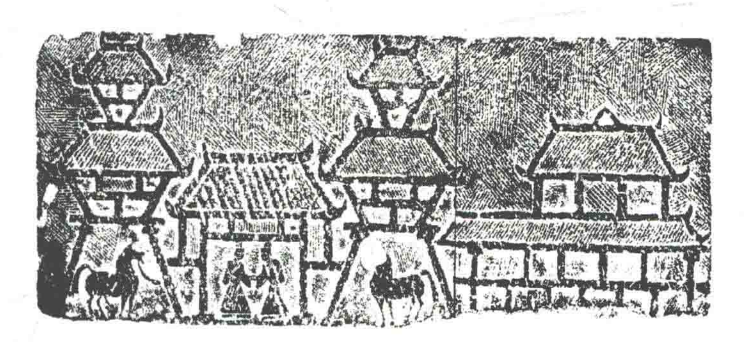
抬梁式的结构体系对中国古代木构建筑的发展起着决定性的作用。目前所见最早的抬梁式建筑图像即是上述四川成都羊子山汉墓出土画像砖上的主屋建筑（图 2-1-9），由其侧面可见前、后檐柱共同托起一道横梁（因其承托了四条椽子，可称为四椽栿），这道梁上立二短住，其上为一道较短的平梁，平梁两端承檩。事实上，抬梁式建筑在墓室壁画和画像石上十分多见，并出现于多个地域，如四川郪江崖墓（图 2-2-4）、四川都江堰出土画像石（图 2-2-5）、江苏徐州十里铺出土画像石（图 2-2-6）等。

江苏徐州十里铺出土画像石上表现的房屋不仅是抬梁式结构，而且有着多层斗拱。斗拱是中国古代建筑特有的重要构件，拱即是承托梁枋的弓形承重结构，斗即是垫在拱下的方形木块，若拱上再加小斗（或曰散斗），则称为“升”，这块画像石上的斗拱即为“一斗二升”。斗拱在建筑柱子与屋架之间起到承接过渡的作用，它承载了上部梁架、屋面的垂直向下的力，将其集中传递到立柱上，或通过额枋传递到立柱上，再由立柱传递到建筑的基础，起到承上启下的作用。斗拱用于屋檐下，可以使出檐更加深远，能够保护立柱、柱础、墙体等免受雨水的侵蚀，并能增强建筑的抗震性。同时，它也是建筑等级的标识。

斗拱在东周就已出现，在战国时期的采桑宴乐攻战纹铜壶上即有表现。汉代墓室壁画、画像砖石上可以找到大量斗拱图像，形式比战国大为丰富，结构上也更加

合理。其中比较常见的是“一斗二升”和“一斗三升”的斗拱，也出现了重拱和补间铺作，还有其他多种形式，显示出其正处于蓬勃发展的过程中。一斗二升斗拱如上图所见，即是指在拱上置两个小斗，托起梁枋，可能是模拟人的双臂举物。陕西靖边汉墓中表现的斗拱（图2-2-7）也都为一斗二升，其中有些斗拱在柱头上，起到承托横枋的作用；有些横枋上的斗拱则为补间铺作，本身不与柱子相承接。此墓斗拱特地以砖砌成半立体状，额枋和立柱上还画有木纹，以模仿木作结构。再如山东沂南北寨村汉画像石墓中的“日”字形院落，后院正房的中间立柱上方也有一斗二升斗拱。同墓前室南壁中柱所刻斗拱也是一斗二升（图2-2-8）。更有趣的是此墓实际上是以石材仿木料搭建而成，材料的处理、榫卯技术的使用、搭砌的方法等全与汉代木结构建筑相同。前室和中室中部各有一八角立柱，柱上皆有斗拱。中室的斗拱为一斗二升，但在拱的两旁增加了两条倒衔斗拱的半身龙，将横梁的重量更充分地传递到斗上，既有结构上的作用，又富于装饰意味（图2-2-9）。而此墓前室的斗拱则是在一斗二升斗拱的两个小斗中间再加一个立柱或垫块，这样可以更好地将梁架的荷载沿中轴线向下传递，也可防止拱臂受力过大断裂（图2-2-10）。这种斗拱即是一斗三升斗拱的前身，也见于山东诸城前凉台汉墓中（图2-2-11）。在四川合江画像石上，中间的立柱已经变成了小斗，也即真正的一斗三升斗拱（图2-2-12）。因为结构更加合理，一斗三升在汉代后期流行，后来更成为中国斗拱的标准单元，为后世沿用。各地的汉代墓室壁画中斗拱形式不一，拱身曲线既有平直者也有弧度较大者，其中有些斗拱拱臂弯长，形象夸张，具一定的装饰性，如四川荥经出土画像石上的斗拱（图2-2-13）和浙江海宁画像石墓前室北壁中部下方


图 2-2-4　四川郪江崖墓群柏林坡 1 号墓中室左侧室


图 2-2-5　四川郪江堰画像石（拓片）

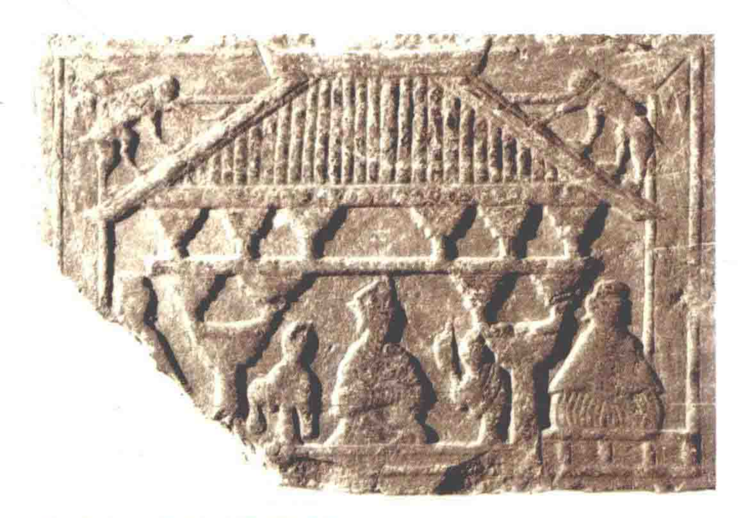
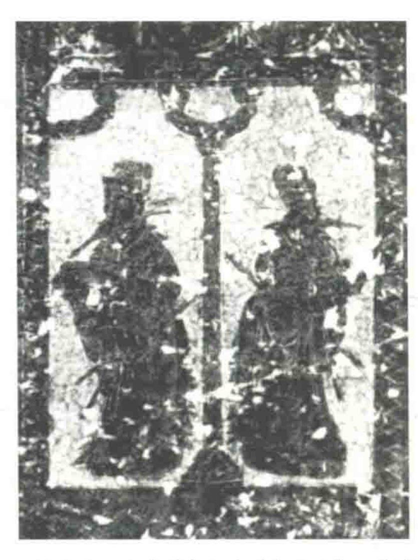
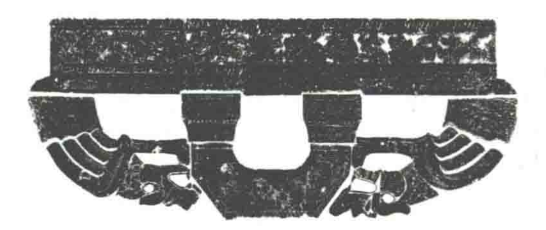
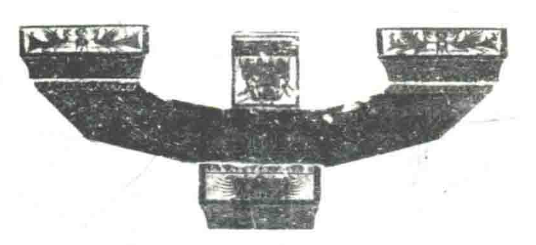
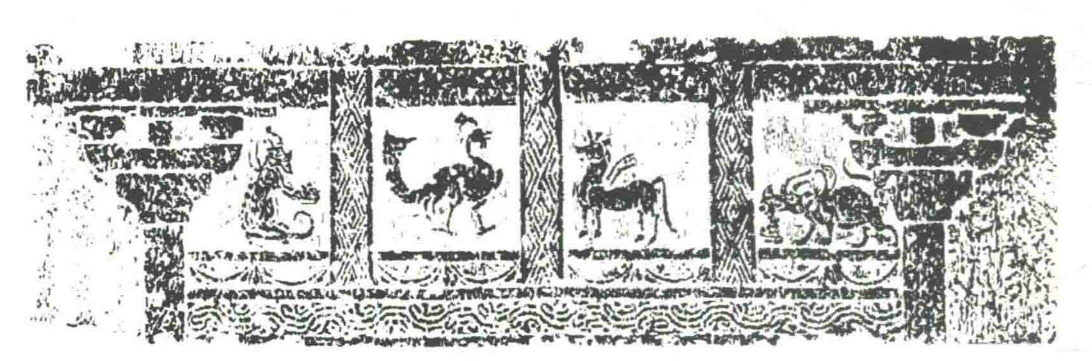

图 2-2-6　江苏徐州十里铺画像石


图 2-2-7　陕西靖边杨桥畔东汉壁画墓后室西壁


图 2-2-8　山东沂南北寨村东汉画像石墓前室南壁中柱下层人物及一斗二升斗拱（拓片）


图 2-2-9　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室过梁和八角擎天柱上的散斗、龙头东面（拓片）


图 2-2-10　山东沂南北寨村东汉画像石墓前室八角柱上方斗拱东面（拓片）


图 2-2-11　山东诸城前凉台画像石墓墓门横额斗拱（拓片）

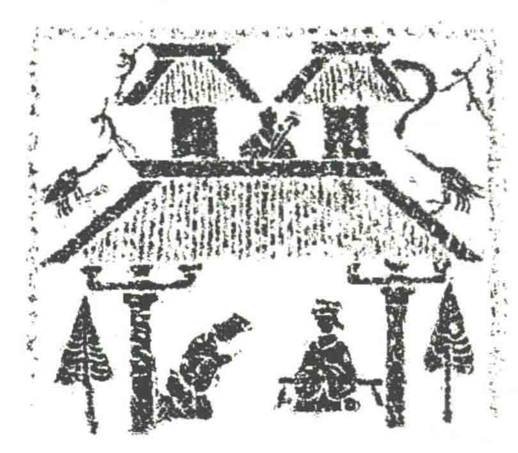

图 2-2-12　四川合江画像石建筑（拓片）


图 2-2-13　四川荥经画像石斗拱（拓片）

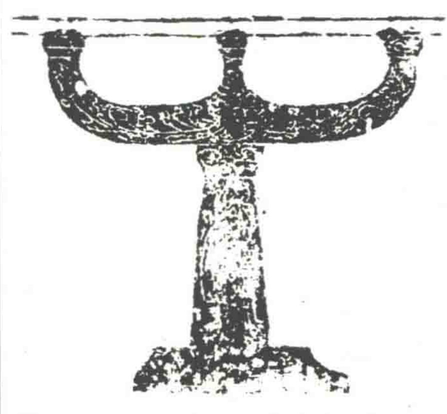
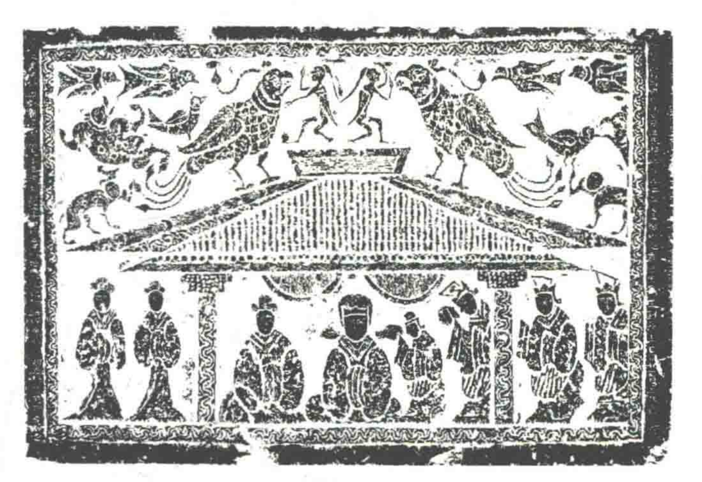

图2-2-14 浙江海宁画像石墓斗拱（拓片）


图 2-2-15 内蒙古和林格尔东汉墓前室北耳室顶部


图 2-2-16 山东微山两城镇东汉顺帝永和四年（139年）画像石厅堂、人物

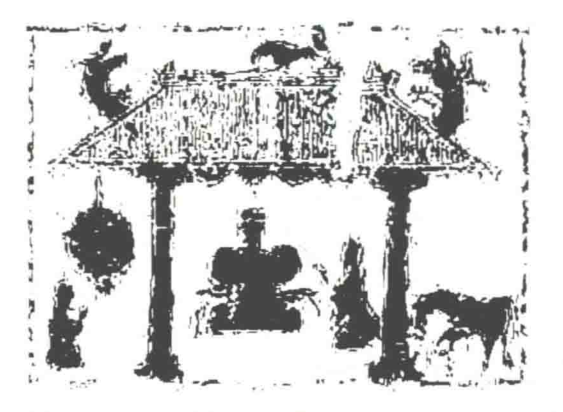
的斗拱（图 2-2-14）[1]，后者还刻有华丽的花纹。汉代墓室壁画中还常出现重拱，内蒙古和林格尔汉墓前室北耳室顶部即是一例（图 2-2-15），但其上的斗表现得不明显。事实上，斗本来可能就是由拱变化而来的，端部呈斜面的拱大概是斗的早期形式，后来其体型逐渐变高、变窄，才成为现在的斗形。斗形的完成在于斗身与斗欹的区分，斗欹即斗口下向内斜的部分，有时其内斜的轮廓还呈弧形向内凹。比一斗二升更早的斗拱形式甚至不分拱和斗，直接以不同长度的木材相叠出跳，为实叠拱。有纪年的实叠拱见山东微山两城镇东汉顺帝永和四年（139 年）厅堂、人物画像石（图 2-2-16），表现为支撑房屋的立柱顶端平置两层矩形的短木，这当是斗拱的雏形。但这种结构与柱的结合不紧密，不能承受较大的水平外力。斗拱出现之后，斗拱与梁架之间的结合更为紧密。但在汉代，斗拱的整体性与稳定性尚差于后世的斗拱。另外，汉代斗拱少见转角铺作，如四川成都羊子山汉墓画像砖上的阙楼顶层四角斗拱即为转角铺作，但结构简单，两朵斗拱在转角处如何相接，似未取得圆满解决。

斗拱是屋顶和墙柱之间的过渡，下面再简述一下汉代的屋顶、门窗和立柱。

屋顶在汉代正处于发展时期，形式比较简单，主要有两坡式和四坡式两种。常见的有四阿式顶、悬山顶、硬山顶和攒尖顶，偶见歇山顶与重檐结构。四川成都羊子山汉墓画像砖上的抬梁式建筑即为两坡的硬山顶。但汉墓壁画中以四阿式顶居多。前文所述建筑中凡能看清屋顶的多为四阿式顶，即屋顶有四面坡、五条屋脊，又称庑殿顶。汉代房屋的正脊多为平直，也常见鸱尾状起翘装饰，但未见正式鸱尾。另外，山东济宁师专出土西汉后期画像石上的厅堂建筑，正脊两侧斜

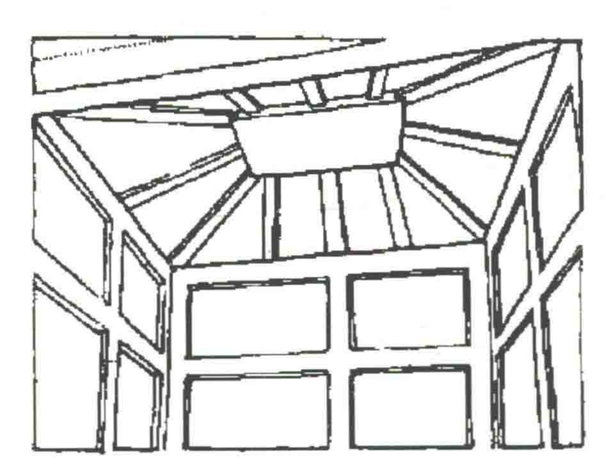
1 嘉兴地区文管会、海宁县（今海宁市）博物馆：《浙江海宁东汉画像石墓发掘简报》，《文物》1983年第5期，第1~20页。

坡上伸出两个龙头，也是当时一种特有的装饰（图 2-2-17）。


图 2-2-17　山东济宁画像石厅堂（拓片）

从汉代墓室的装饰来看，室内屋顶有覆斗式和斗四式两种（图 2-2-18），四川乐山崖墓的墓顶为覆斗式，河南洛阳金谷园壁画墓（图 2-2-19）、山东沂南北寨村汉墓（图 2-2-20）的墓顶为斗四式。斗四式顶有的为叠涩顶，有的装饰有柿蒂纹等图案，有的还开有棂窗，如山东沂南北寨村汉墓前室顶开有十字穿环纹窗（图 2-2-21），河南密县打虎亭 2 号墓中室甬道顶开有斜格棂窗（图 2-2-22）。这两种窗也属于墙壁上窗子的主要类型，如河南密县后士郭 1 号墓前室北壁中部棂窗（图 2-2-23）。当然，汉代建筑中最常见的还是直棂窗（图 2-2-24）。

从前引各图可以看到，汉代建筑的大门多数两边有阙、门扇饰铺首衔环。另外，有的大门之上有两面坡或四面坡屋顶，还有些屋顶上建有门楼。作为建筑、建筑群的出入口，门担负着隔绝内部空间与外部环境的重要作用，进而也带上了一定的象征意义。山东、苏北、四川地区的画像石上有不少启门图像，即表现大门半开，露出一人或多人，作推门状。山东苍山城前村汉墓前室东壁门楣上即有一例（图 2-2-25），此大门两侧无阙，但大门旁又开一角门，大门与角门皆半启。大门中露出一拄杖者和一手执便面者，角门中的人手中似未持物，作迎请状。门外有人捧盾，躬身迎接驰来的车马。车马上方则是祥云和飞鸟[1]。根据苍山城前村汉墓中的铭文，驰向门前的其实是护送墓主人灵柩的车队，而门吏的恭迎和启门则意味着墓主人即将进入另一个世界，或许是家人为其精心布置的墓葬，也或许


a 四川乐山崖墓墓室顶（覆斗式）

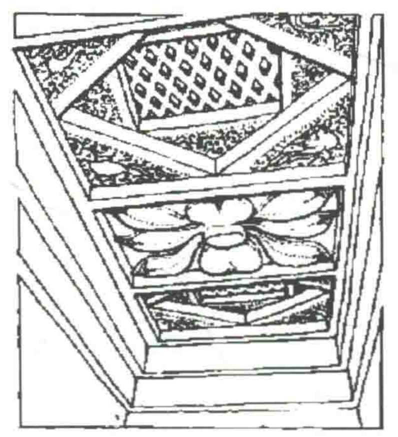

b 山东沂南北寨村画像石墓墓室顶（斗四式）

图 2-2-18　四川乐山崖墓墓室顶与山东沂南北寨村画像石墓墓室顶（示意图）

1 山东省博物馆、苍山县文化馆：《山东苍山元嘉元年画像石墓》，《考古》1975 年第 2 期，第 124—134 页。



图 2-2-19　河南洛阳金谷园汉墓后室室顶藻井

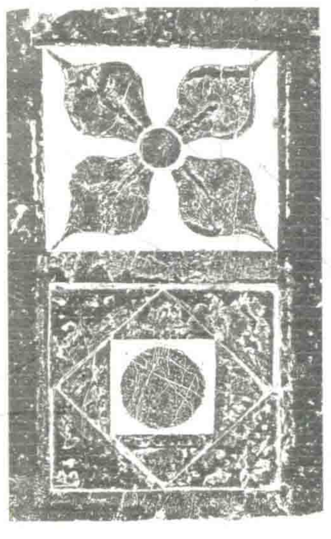


图 2-2-20　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室东间藻井

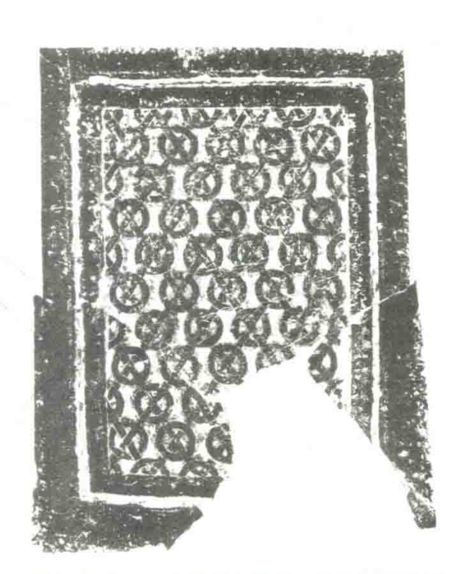


图 2-2-21　山东沂南北寨村东汉画像石墓前室东间藻井



图 2-2-22　河南密县打虎亭 2 号汉墓中室甬道券顶

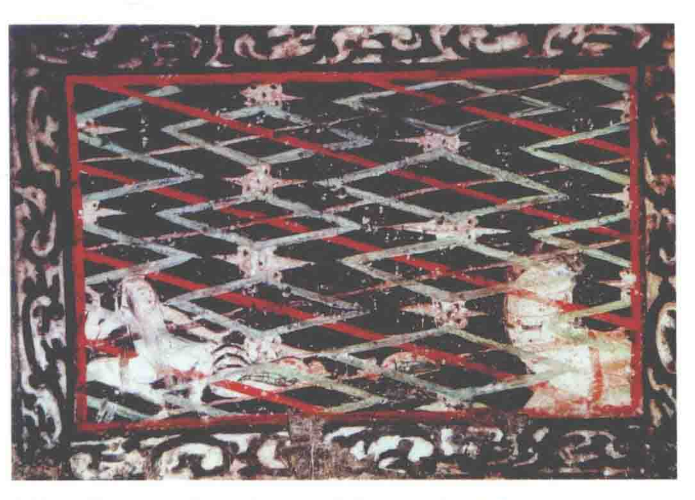
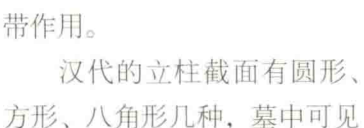


图 2-2-23　河南密县后士郭 1 号汉墓前室北壁中部棂窗

是汉代民间传说中的仙界或地府。总之，进门意味着跨越了生者的世界与死者的世界之间最后的一道界限，门的打开则表达了对这一过程能够顺利完成的期许。而在有些墓葬中，开门者为女性形象，门内表现了西王母及祥瑞图像，则更明确地把死后的去向定位为仙界，如四川荥经出土的画像石。在这些启门图像中，门都发挥着联系两个不同世界的纽带作用。



图 2-2-24　江苏徐州茅村熹平四年（175 年）画像石直棂窗



汉代的立柱截面有圆形、方形、八角形几种，墓中可见实物，如四川郪江崖墓中的八角柱（图 2-2-26）[1]、山东沂南北寨村汉墓中的八角柱、四川彭山崖墓 530 号墓中的方柱、四川乐山柿子湾汉墓的束竹柱（图 2-2-27）[2]、山东安丘汉墓带高浮雕的圆柱（图 2-2-28）等，其中有些柱子的上部有收分。柱础则有圆形、方形、覆斗形等。

汉代建筑中已有蜀柱，又称侏儒柱，即立于梁上的短柱，因其早期形态多仿侏儒、胡人、动物等而得名，在山东嘉祥一带多表现为阙、楼上层的立柱，如武氏墓地的画像石祠和石阙雕刻（图 2-2-29）、吴家庄画像石（图 2-2-30）、五老洼画像石（图 2-2-31）等，皆表现为双手向上托举、双腿蹲踞或站立的形象。有趣的是，嘉祥宋山的一块画像石上（图 2-2-32），画面中的楼阁和两侧双阙的上层虽然全用蹲踞的人形立柱，但阙上层的立柱是正视人像，楼阁上层的立柱却



图 2-2-25　山东苍山城前村汉墓前室东壁门楣画像（拓片）

1　四川省文物考古研究院、绵阳市文物管理局、三台县文物管理所：《四川三台郪江崖墓群柏林坡 1 号墓发掘简报》，《文物》2005 年第 9 期，第 14—35 页。

2　唐长寿：《乐山崖墓和彭山崖墓》，电子科技大学出版社，1993 年，图版 4。



图 2-2-26 四川郪江崖墓群柏林坡 1 号墓后室立柱

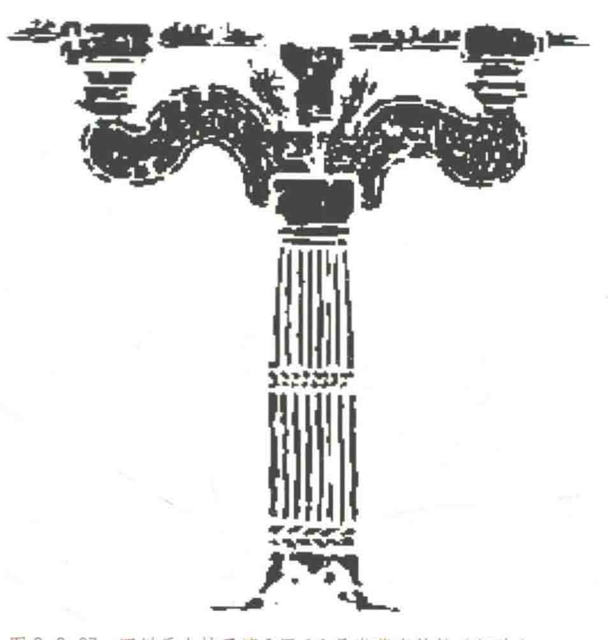


图 2-2-27 四川乐山柿子湾 I 区 14 号崖墓束竹柱（拓片）



图 2-2-28 山东安丘东汉画像石墓后室中间圆柱

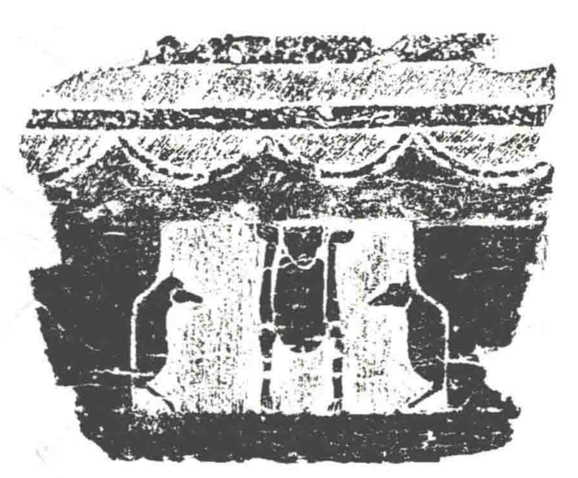


图 2-2-29 山东嘉祥武氏墓地西阙子阙栌斗西面画像人形立柱（拓片）

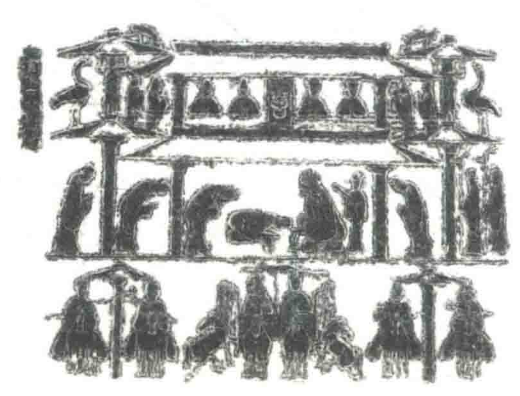


图 2-2-30 山东嘉祥吴家庄画像石楼阁与带人形立柱的双阙（拓片）

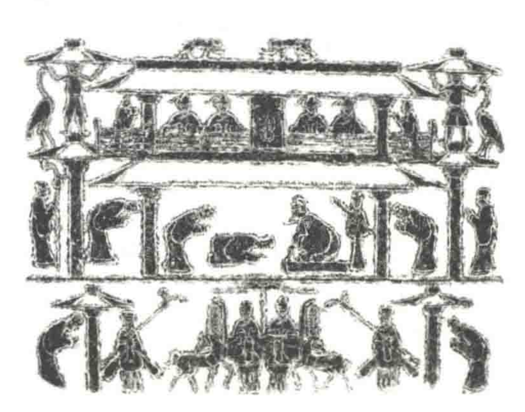


图 2-2-31 山东嘉祥五老洼画像石楼阁与带人形立柱的双阙（拓片）

是侧视人像。另一块宋山画像石上（图 2-2-33），楼阁上层的两处立柱也为蹲踞的侧面人物形象。但楼阁两侧双阙上的装饰又有不同，一侧的阙上层的立柱为站立回首、双爪向上托举的熊，另一侧的阙上层的立柱却没有装饰。山东临沂白庄还发现拱门上方的圆雕短柱，一般表现为戴尖顶帽的胡

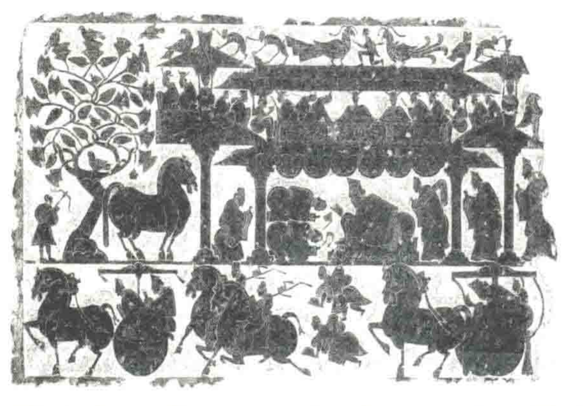


图 2-2-32　山东嘉祥宋山画像石带人形立柱的楼阁、双阙（拓片）

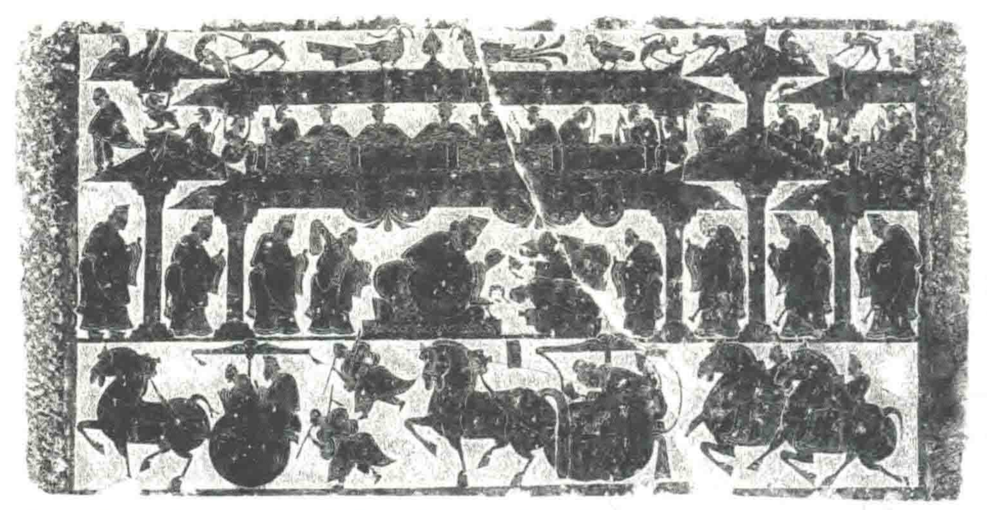


图 2-2-33　山东嘉祥宋山画像石带人形、兽形立柱的楼阁、双阙（拓片）

人，深目高鼻，鼓腹蹲踞，双手上举作承托状，或手拄膝盖，肩扛大斗（图 2-2-34）。这种胡人立柱，正如汉代王延寿在形容鲁灵光殿时提到的“胡人遥集于上楹”[1]，是一种带有神仙色彩的建筑装饰[2]。

二、楼阁、水榭与桥梁

高大的建筑在军事上有登高瞭望之用，同时又被方士们附会了升仙上天的功能，故而在中国古代受到特别的重视。战国时没有造起楼阁的技术，导致筑台之风盛极一时，各诸侯国争相筑台，如魏国的文台，韩国的鸿台，楚的强台、韶华之台，齐的路寝之台等[3]。不过，在高台上营造的宫室仍然是单层建筑。到了汉

1 [汉] 王延寿《鲁灵光殿赋》，费振刚、仇仲谦、刘南平校注:《全汉赋校注》，广州：广东教育出版社，2005 年，第 852 页。

2 郑岩：《汉代艺术中的胡人图像》，《艺术史研究》（第一辑），中山大学出版社，1999 年，第 133—150 页。

3 陈明达：《中国古代木结构建筑技术（战国—北宋）》，文物出版社，1990 年，第 22 页。

代，高台建筑仍然存在，同时又出现了重屋、楼阁等，进入了多层建筑的发展时期。

江苏徐州铜山县出土东汉永平四年（61年）画像石上表现的可能即是高台建筑（图2-2-35）。画面分为两层，下层与上层之间有楼梯相通。上层为一庑殿顶房屋，屋顶飞鸟盘旋，正脊上立着一对猫头鹰，屋后露出长青树。房屋立柱上为实叠拱，拱、柱上皆刻交叉线纹。上层有宾主相对，有侍者与执金吾的侍卫；下层有抚琴的女子和服侍、献食者；楼梯上有一人正捧着食物拾级而上。这种建筑应是建在土台上，所以虽然看似为两层，实际上建筑架构只有一层。建筑有时将土台包围在内，从外面看更显高大。较晚的内蒙古鄂托克旗凤凰山1号墓壁画上（图2-2-36）表现的高台则是建在抬梁式木构架上，暗示当时具备多层建筑的技术水平。

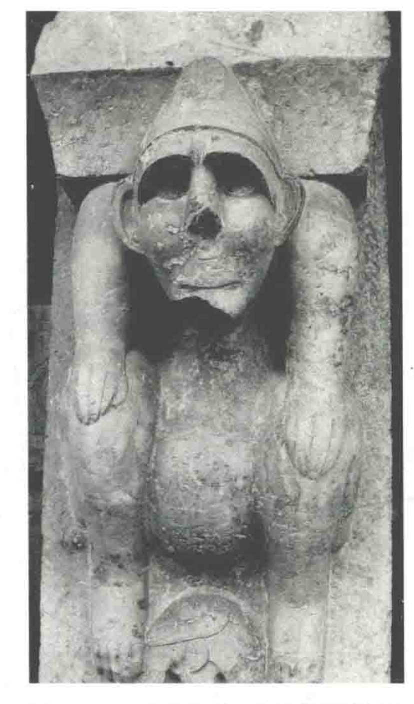


图2-2-34　山东临沂白庄画像石墓胡人立柱

江苏徐州沛县出土的东汉早期（25—88年）画像石上（图2-2-37）表现的楼阁即已是双层建筑。楼阁上、下两层，有楼梯由下层通往上层。可以看到下层的立柱上为一斗二升斗拱，支撑起了上层楼板的重量。上层立柱上则以一斗二升斗拱承托屋檐。下层立二侍者，楼梯上有一侍者；上层为主人与宾客饮酒对弈。这应该即是汉代文献中所说的“重屋”。

目前所见汉代墓室中有许多楼阁图像，去掉其中因透视问题不确定者[1]，真正

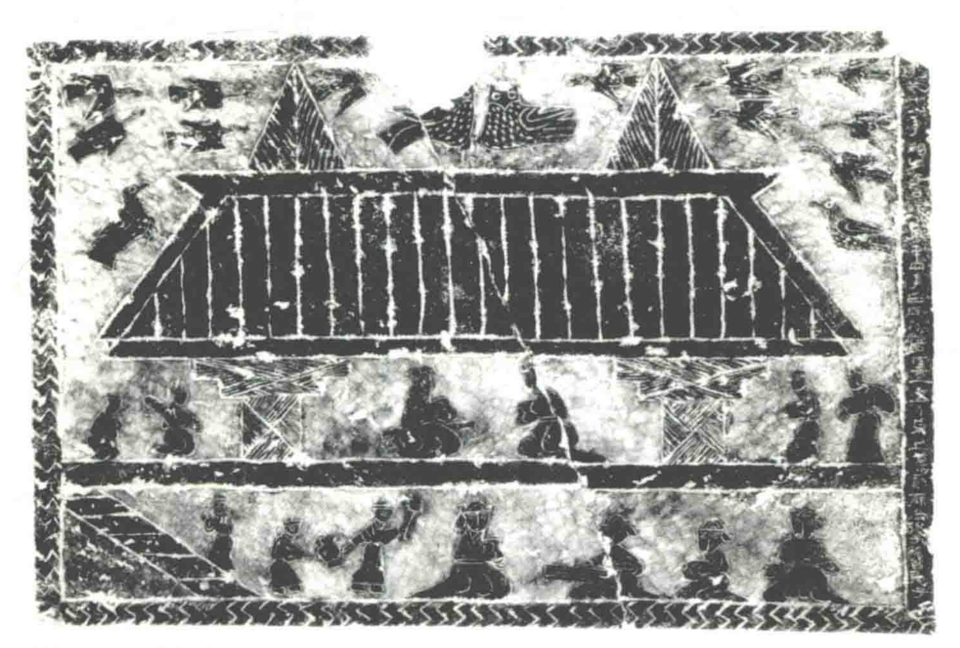


图2-2-35　江苏徐州铜山永平四年(61年)画像石(拓片)

1 汉代墓室壁画的透视问题将在本章第三节详细讨论。

的多层建筑仍不在少数。例如山东费县潘家疃出土画像石（图 2-2-38），以透视手法表现了一座四层楼阁，最下层为面向楼外恭立的侍者；第二层围有栏杆，两侧的侍者皆面向中央的主人站立，仅主人为正面形象；第三层楼阁密闭；第四层楼阁为望楼，内有武士；上层楼外有飞鸟和站在楼脊上射鸟者。画面中表现建筑的角度为正面，但却出现了三个面，若非画家不了解透视犯下的错误，便是表现了一座平面呈多角形的建筑。再如山东沂南北寨村汉画像石墓，前室南壁上横额刻着一座五脊顶的双层建筑（图 2-2-39、图 2-2-40），每层皆有屋檐，大门微敞，门上有铺首衔环，门两侧有执彗的守门者。主建筑两翼各有稍低错叠的五脊廊庑，廊后有高大的树木。建筑的表现角度不是正面，而是近于四分之三侧面的微侧角度，可以看到建筑的正面和一个侧面，以及上层与下层的明显相叠关系，也可看出这座建筑的平面为长方形。同墓中室南壁上横额也刻有一座双层建筑（图 2-2-41、图 2-2-42），亦为重檐五脊顶。下层开两门，门上有横木穿于门鼻内，门前有台阶；上层正面开两个菱格纹窗，屋顶前坡开两个天窗。房屋周围有粮食堆、称量工具、称粮食的人、放养的鸡群和牛等，可能为粮仓。画面中表现的也是建筑的微侧角度，透视关系较好，可以看出上下层的相叠。四川曾家包墓画像石中也有类似角度的双层五脊顶楼阁（图 2-2-43），但下层没有屋檐，可看出为抬梁式结构，大门微启，门前站一女子；上层有一斗二升斗拱，主人坐于厅中，一人站立侍候。

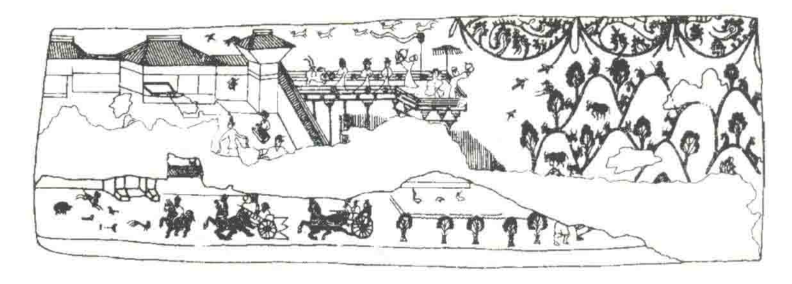


图 2-2-36 内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号墓墓室西壁中部壁画（示意图）

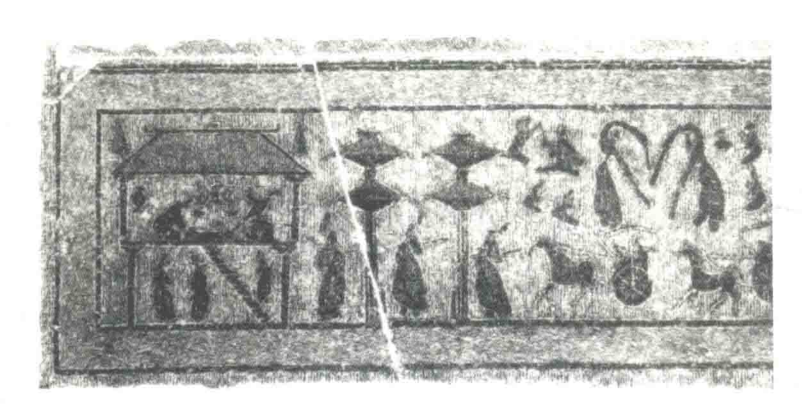


图 2-2-37 江苏徐州栖山汉墓画像石（拓片）

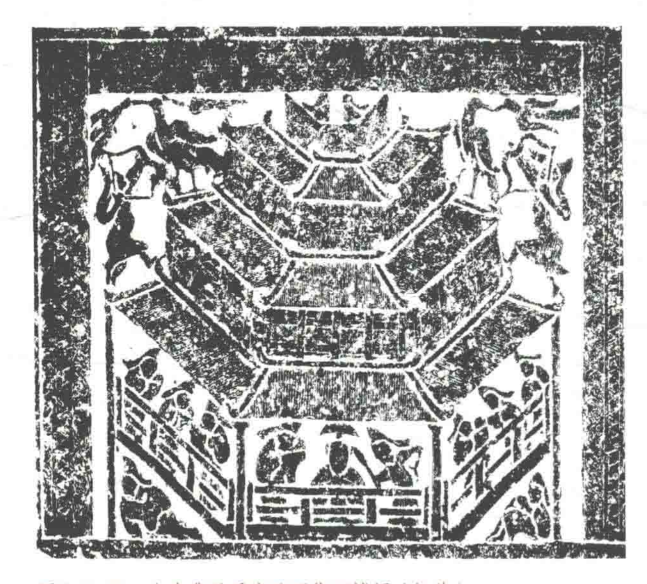


图 2-2-38 山东费县潘家疃画像石楼阁（拓片）

地主庄园生产的多样化决定了地形的多样化，进而决定了建筑面貌的多样化，

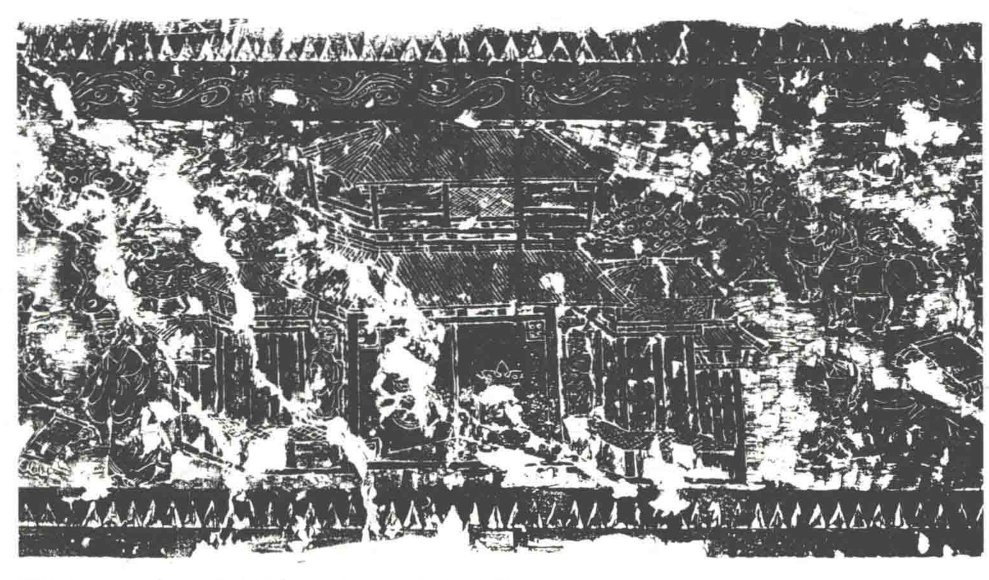


图 2-2-39　山东沂南北寨村东汉画像石墓前室南壁上横额建筑（拓片）



图 2-2-40　山东沂南北寨村东汉画像石墓前室南壁上横额建筑（示意图）

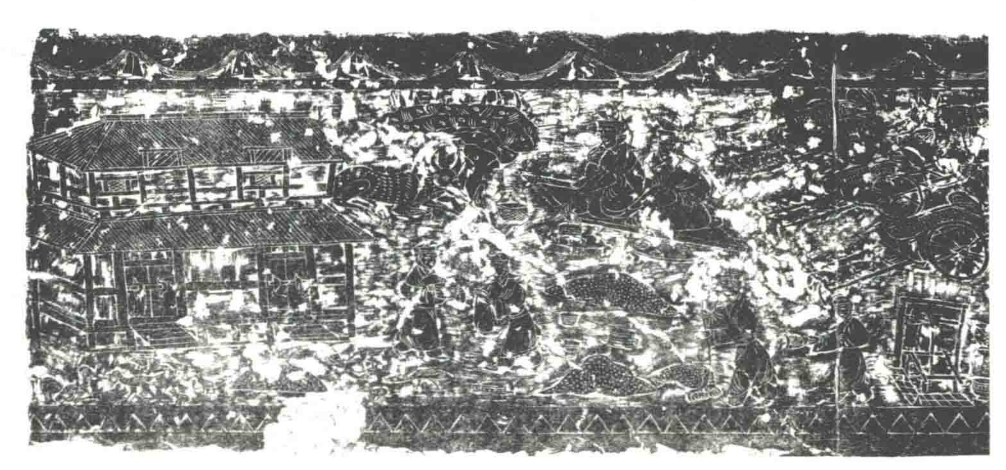


图 2-2-41　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室南壁上横额东段建筑（拓片）

建于水边的亭榭亦多见于汉画。如山东微山县两城镇出土三块表现水榭的画像石。一块画像石中（图 2-2-44）的亭榭下方有巨大的两重斗拱，由水中的立柱托起，使亭榭悬置水上，旁有通道斜上连接亭榭与岸边。水榭中有两人端坐，形象比较模糊，或许是宾主二人，又或是主人夫妇。水榭外侧栏杆处有一人临水而坐，通往水榭的通道上有六个侍女，水榭下方斗拱上坐一人，这些人应该都是为水榭中两人服务的侍从。水榭屋顶有一猴攀援，又有双头人面鸟两只，这些是屋顶通常会出现的带有祥瑞意味的形象。水榭外又有一高台，上坐一人。水榭下方有人撑船捕鱼，并有鱼鹰和在水中以罩捕鱼者，水中有数尾游鱼。画面外有后世的题刻。另一块画像石（图 2-2-45）表现的水榭也以多层斗拱支撑，但水榭之外围有栏杆，其中端坐者似为一男一女，应是主人夫妇。斗拱上有一人正用鱼叉叉鱼，一人端坐，斗拱下有一人以罩捕鱼。水中有一条船，船上有摇橹划船者、拉网捕鱼者和举弓射鸟者。水榭上方和水榭外分为四层，第一层为四只奔鹿，另三层共端坐六位女子。其他如屋顶的祥瑞动物、连接水榭与岸边的斜上通道、通道上的侍女、水中的游鱼等大致与上一石相同。第三块画像石（图 2-2-46）构图和内容与第二块大同小异，但水榭上方为四披发仙人骑龙兽，水榭外也可以看出为人面鸟身、六博等带有仙界色彩的景象。其中的人面鸟身形象似正在为仙人一般的披发者施针，这或许即是传说中神医“扁鹊”的原型[1]。相比这些基本正方形的构图，邹城出土的画像石上水榭位于长方形画面的一端，水榭外的场景表现得比较丰富完整，并分为四层（图 2-2-47）。最上面一层为一人执戟刺虎，又有虎吃兽、立熊。第二层为凭几而坐的人物讲经，周围有手执便面的侍者和跽坐听讲者。第三层为人物拜谒场景。第四层为车骑出行，有轺车两辆、辎车一辆，另有骑者和迎送者。水榭的情形与前述画像石基本相同，但水榭内只坐一人，其下的水中没有船只，除游鱼外

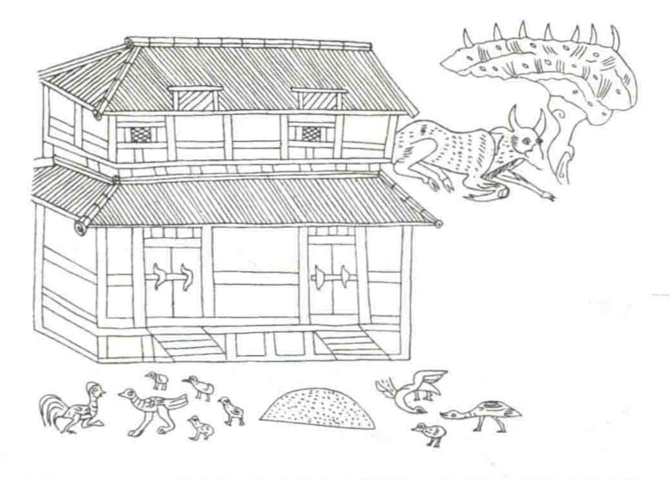


图 2-2-42 山东沂南北寨村东汉画像石墓中室南壁上横额东段建筑（示意图）



图 2-2-43 四川成都曾家包墓画像石楼阁（拓片）

1 刘敦愿：《汉画像石中的针灸图》，《美术考古与古代文明》，北京：人民美术出版社，2007 年，第 270—276 页。

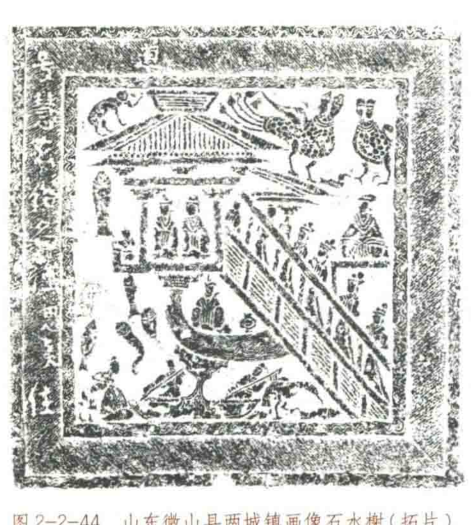
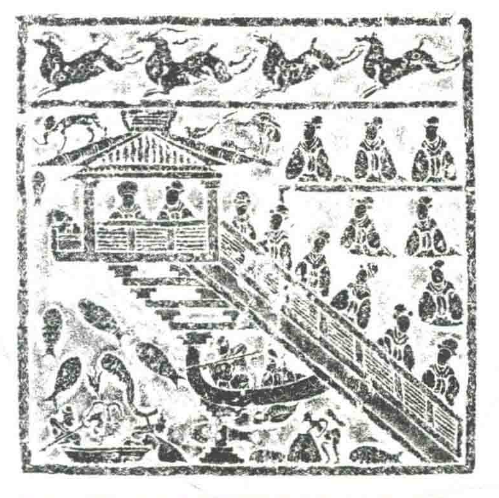


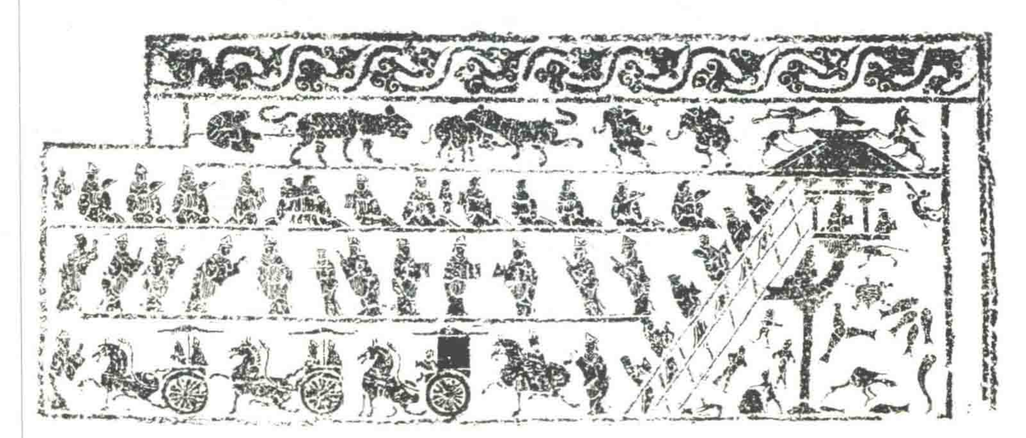

图 2-2-44　山东微山县两城镇画像石水榭（拓片）


图 2-2-45　山东微山县两城镇画像石水榭（拓片）

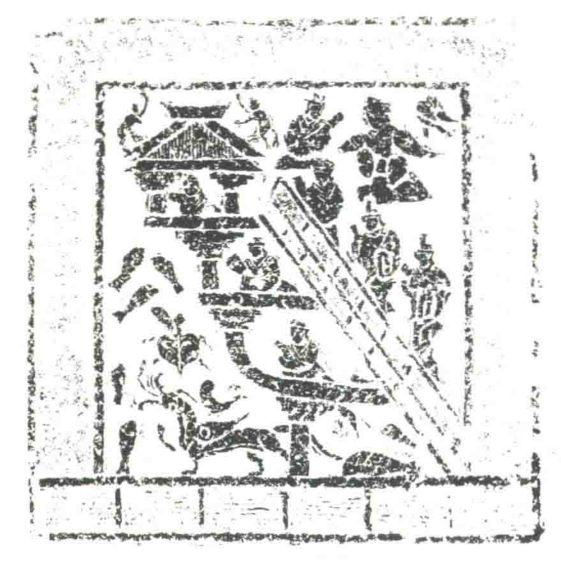
还有龟。画面中猴子较多，约有四只猴子分布在亭榭上下。画像石顶端有云纹装饰带。山东滕县还有一块画像石上表现了水榭（图 2-2-48），与前几处都不同的是水榭下的水中不仅有鱼、龟，还有龙。水榭外上方坐两人，一人形体较大，肩生双翼，应为仙人形象。从这些画面可以看出一些比较固定的模式，如水榭屋顶和水榭外画面上层皆为仙界、祥瑞，屋顶多为四阿式顶并用斗拱挑出屋檐，水榭中的主人都有众多侍者服侍，其下的水中都有游鱼，多数画面中有人捕鱼等。同时可知道，水榭一般由水中的立柱和其上的斗拱托起，这种结构不仅高起悬空，而且其下的大型斗拱上还有可供人活动的空间，显示了汉代建筑的杰出水平。

再者，汉代桥梁的发展也进入了新阶段，既有简单原始的平板桥梁，也有多跨带护栏的梁桥和大弧度的长跨拱桥。


图 2-2-46　山东微山县两城镇画像石水榭（拓片）


图 2-2-47　山东邹城画像石水榭（拓片）

梁桥是汉代桥梁的主要类型。在四川成都的东汉砖室墓中即表现了一座梁桥（图 2-2-49），不过只表现了桥的一部分，视角微有俯视，可以看到桥面，桥上有一车一骑驰过。桥下有桥柱四列，每列四柱。每组列柱以横枋连接，横枋上架梁，梁上铺桥板，桥上还施有护栏[1]。内蒙古和林格尔东汉墓中室东壁也画有一座梁桥（图 2-2-50），车马从桥上飞驰而过，桥下有人泛舟。画面有墨书榜题“使君从繁阳迁度关时”“居庸关”，当是描绘墓主人从繁阳令赴宁城就任护乌桓校尉途经居庸关的情景。与前一座桥不同，这座桥的桥面由四列桥柱支撑，每列三柱，柱头上皆施以斗拱，似为一斗二升。山东苍山元嘉元年（151 年）画像石墓中也有一幅车马过桥图（图 2-2-51），但桥下仅有一柱，柱头为一斗二升斗拱。且这座桥上有护栏，桥两端树有表木，桥下有船，也有人在水中捕鱼。这幅画面对桥梁及水的表现比较完整。另如前一章提到的山东苍山前姚村出土画像石（图 1-2-31）和山东沂南北寨村东汉墓出土画像石（图 1-2-30），皆表现了过桥胡汉战争图。图中的桥皆是梁桥，上有护栏，下有立柱，柱头皆有一斗二升斗拱，桥两端有表木。桥下也有船与捕鱼人。唯前姚村的船比较特别，船上搭有一小屋。


图 2-2-48 山东滕州画像石水榭（拓片）

拱桥在汉代画像石、画像砖上也很多见。如四川新都出土的画像砖上（图 2-2-52），表现了一座拱桥，桥面弧度不大，两侧有护栏，桥下有两列桥柱，每列四柱。河南新野樊集出土画像砖上有一座弧度较大的拱桥（图 2-2-53）。此桥与前述较为完整的梁桥形态相同，桥两侧有护栏，桥下有两柱，柱头皆有一斗二

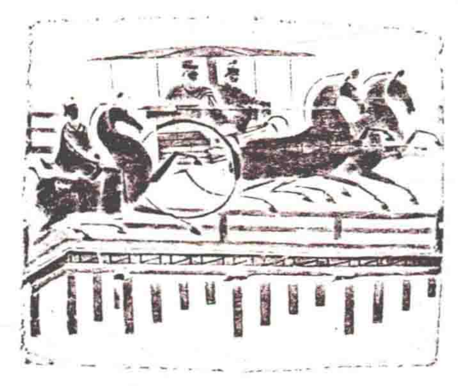



图 2-2-49 四川成都画像砖车马过桥（拓片及照片）

1 周香洪：《四川画像砖中所见的汉代桥梁》，《四川文物》，1992 年第 3 期，第 30—31 页。



图 2-2-50　内蒙古和林格尔东汉墓中室东壁“过居庸关”

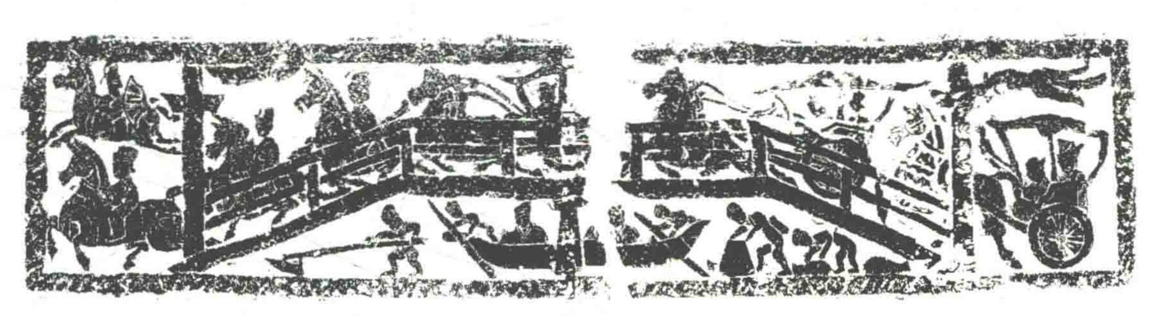


图 2-2-51 山东苍山元嘉元年（151 年）画像石车马过桥（拓片）

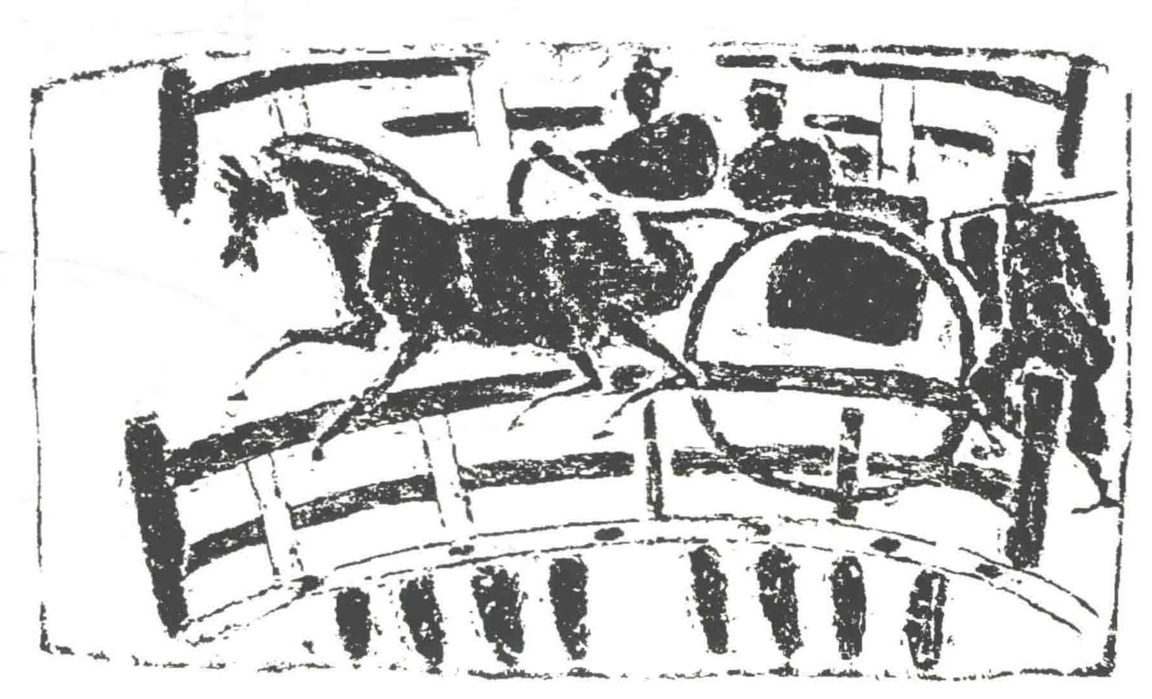


图 2-2-52　四川新都画像砖车马过桥（拓片）

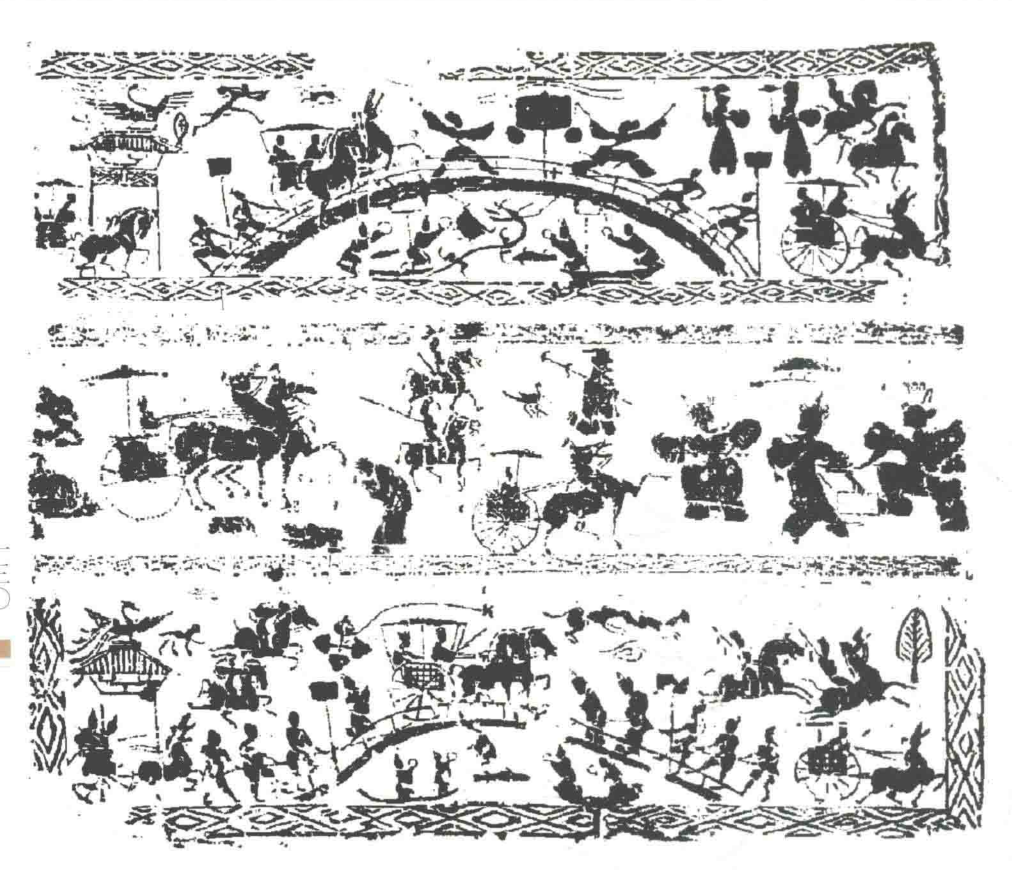


图 2-2-53　河南新野樊集画像砖车马过桥、泗水取鼎（拓片）

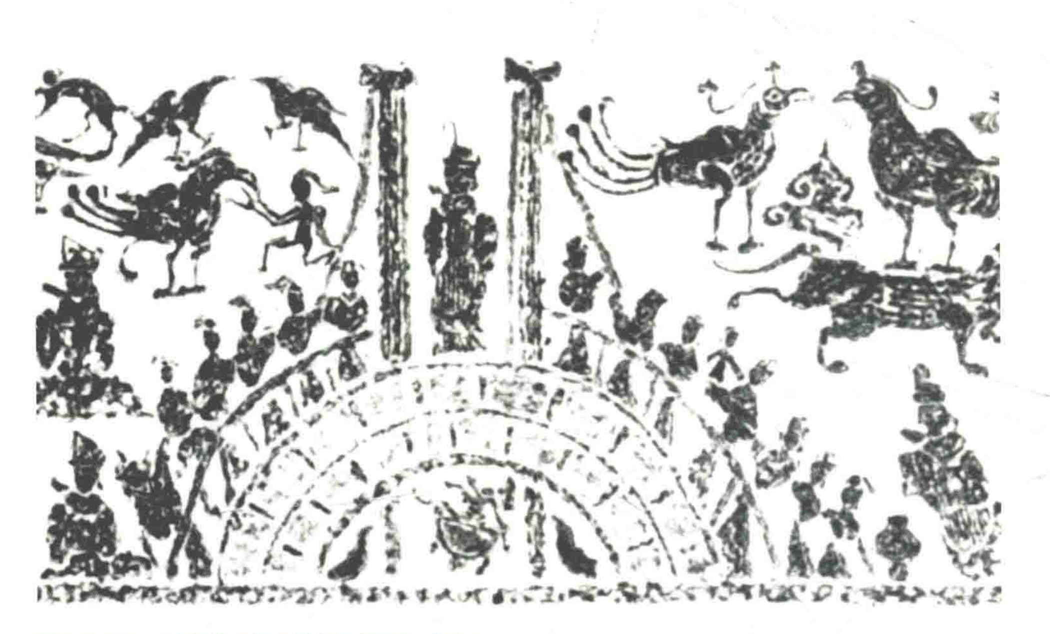


图 2-2-54　山东邹城画像石桥上泗水取鼎（拓片）

升斗拱。但其表现的是秦始皇泗水取鼎不成的故事，桥上有人击鼓，有人以绳索牵拉水中的鼎，船下有人乘船助力，而鼎中跃出一龙，咬断了绳索。以拱桥表现泗水取鼎故事的画面在山东画像石上还有不少（图 2-2-54）。与这些桥梁结构稍有不同的是四川彭县（今彭州市）的车马过桥画像砖，拱桥下仅有一“人”字形支撑，且这一支撑也有可能是龙、虎、星宿的一部分（图 2-2-55）。




图 2-2-55 四川彭县（今彭州市）画像砖车马过桥（拓片及照片）

第三节 从室内陈设到空间表现

一、室内陈设与起居

与先秦时期一样，汉代时席地起居仍占主流地位，室内的陈设如席、床、榻、几、案等皆为适应起居方式而设置。一般来说，屋内的地面要铺筵，其上设席、床、几、案、屏风等。家具均形貌低矮，与之配合使用的食具、酒器等也是便于放置于地上或低矮几案上的形态。汉代墓室壁画中表现了大量家居生活场景，不仅展示出了汉代日常的室内陈设，也描绘出了人们在室内的形貌与姿态。

江苏睢宁墓山 2 号墓前室有一幅家居场景，在四阿顶厅堂中，主人手持便面席地而坐，正与对面的客人一同饮酒，二人仪态从容。他们身后的柱头上为一斗二升斗拱，室顶有卷起的帷幔（图 2-3-1）。实际上，就礼法来说，坐在床、榻等坐具上比坐在席上更显身份高贵。在古代，床不仅是卧具，也是坐具，而且是比席子更为讲究的坐具。《说文解字》说：床即是“安身之坐者”。《释名》更说：“人所坐卧曰床。”在汉代及以前，床通常陈设在堂上显著的位置，榻这种坐具则比床短，只能坐不能卧。如《通俗文》所说：“床三尺五曰榻……八尺曰床。”以今制折合，榻长约 48 厘米，床

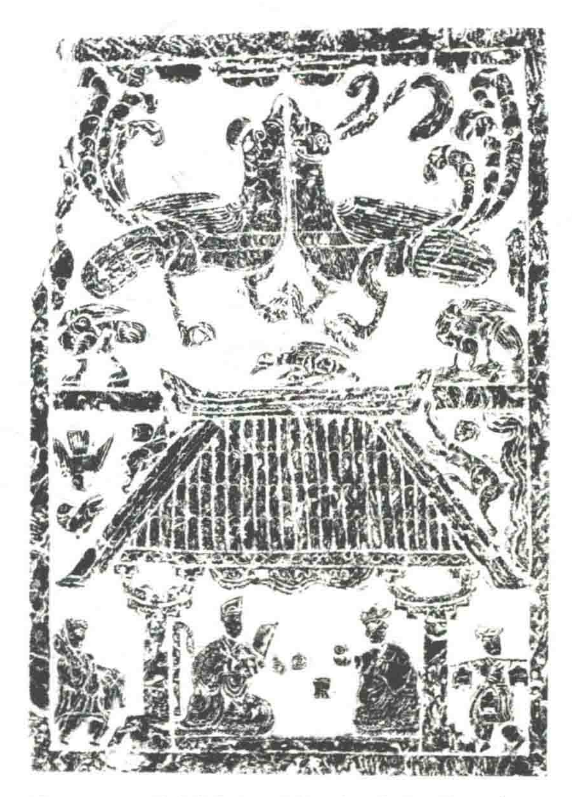


图 2-3-1 江苏睢宁墓山 2 号墓画像石家居场景（拓片）

长约192厘米。榻面和床面一般也铺有席垫，但不论坐在床上、榻上，还是席上，都以一人独坐为尊。而就座时也有相应的礼俗，《礼记·曲礼》中就有这方面的描述："将即席，容毋怍。两手抠衣去齐尺。衣毋拨，足毋蹶。"

在主人坐卧的床周围，还要围以挡风的屏风。如《汉书·陈万年传》所说：陈万年卧病在床，召来儿子训诫。儿子坐在床前听了许久，终于睡着了，头就碰在床边的屏风上[1]。床背后的屏风也可供人依靠，或可以安装架子和挂置器物，以供坐卧在床榻上的人随时取用。文献中记载了一个屏风挂物的例证：六朝时人王琨为人悭吝，所以就连咸菜、酒浆之类的东西都要牢牢把握在自己手中，不轻易交给别人，"盐豉姜菜之属并挂屏风，酒浆悉置床下，内外有求，琨手自付之"[2]。总的来说，床周围的屏风一般是比较矮的，至多半人高。汉代室内也有高约一人的屏风，则属于室内的一种屏障，不仅能够挡风和保暖，而且有遮蔽和分割的作用，可以灵活地分割室内不同功能的空间。古代建筑的营建存在用材、技术以及生产水平等诸多方面的限制，故而常常是一座建筑具有多种功能，为了适应起居、会客、宴饮等不同要求，经常要将室内空间按需要重新分割。例如用屏风围出会客的空间，并遮挡不宜参观的内室等。具有这种分割功能的，除了可以及时放置或撤除的屏风，还有悬于梁枋的帐幔。帐幔也是室内极其实用的必要物品，除遮蔽外还具有保暖、避虫、挡风、防尘等多种用途，故而汉代墓室中除大量表现帐幔之外，还以帐幔纹作为一种常用的装饰纹样（图2-3-2、图2-3-3）[3]。室外的宴饮多使用步障围在主客身后，也是为了挡风以及私密性的考虑，如第一章提及的陕西靖边东汉壁画墓中，墓主夫妇和宾客身后就由步障围绕。汉代出土实物中基本不见帐幔、步障等，但屏风的实物很多，既有漆屏风[4]、玉石屏风[5]等现实生活中使用的

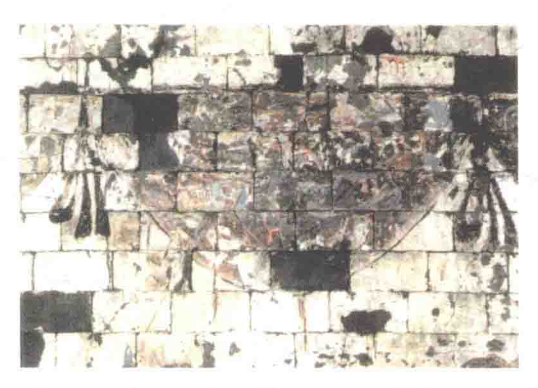


图2-3-2 陕西西安曲江翠竹园西汉壁画墓帐幔

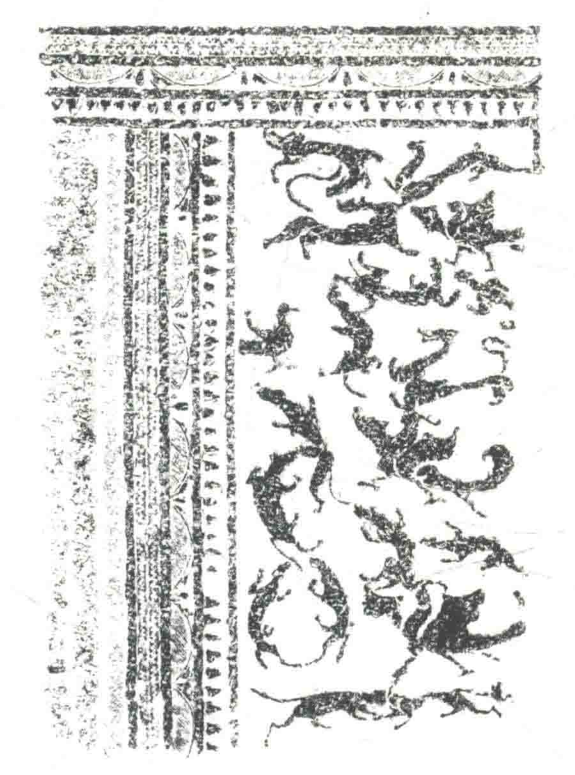


图2-3-3 山东安丘东汉墓前室南壁东侧立石画像帐幔纹（拓片）

1 《汉书》卷六六《陈万年传》，北京：中华书局，1962年，第2900页。
2 见《太平御览》，卷七百一。
3 西安市文物保护所：《西安曲江翠竹园西汉壁画墓发掘简报》，《文物》2010年第1期，第26—29页。
4 广州市文物管理委员会等：《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991年，第147—149页。
5 定县博物馆：《河北定县43号汉墓发掘简报》，《文物》1973年第11期，第8—20页。

物件，也有为陪葬而制作的石屏风[1]、陶屏风[2]等明器。由于屏风是居家时主人身后的重要摆设，所以在绘画中具有了某种象征意义，有时汉代墓室壁画中即以屏风象征主人的存在[3]。

坐在床或榻上，还需要另一件显示身份的家具，即是几。对于古代的几与案，后世最易混淆，因为二者都有一定的置物功能。但几的置物与案不同，其首要满足的是跽坐者放置手臂的功能，其承托面通常十分狭窄，只有少量的几有一定的空间放置其他物件。几的这一功能与汉代席地起居的风俗有关。此时人们的正确坐姿是跽坐，即臀部坐在小腿上，这种坐姿比较容易疲劳，由于身体重心向前，上身也容易不自觉地前倾。而几放置在身前，人可以把手臂放在几面上，刚好给了前倾的身体一个支点，也舒缓了身体的紧张。《说文》解释"几"字时说，这是一个象形字。段注："象其高而上平可倚，下有足。"[4]故而在古代，"安居"的"居"字，"尸"字下并不是"古"，而是"几"[5]。这是一个象形字，仿佛一个人上身前倾，手臂置于几上。有了几，一个人就可以坐得更加安逸从容，故而所谓安居，部分含义即是凭几而坐。"凭"字下面也是一个"几"，也是象征凭几而坐[6]。《论语·述而》说："子之燕居，申申如也，夭夭如也。"即是指孔子在家中，把双臂放置在面前的几上，身体借势而自然地微微前倾，仪态端庄而祥和。如四川成都出土画像砖上的汉代经师授徒场景（图 2-3-4），讲解经典的老师即在榻上凭几而坐，学生们手捧简册坐于席上。在老师头顶还张设了承尘，以遮挡屋顶落下的尘土。在汉代，凭几是尊者身份的象征，《山海经》中的西王母形象也是"梯几而戴胜杖"[7]——"梯几"即凭几。如四川荥经出土石棺上，即有头戴胜杖的西王母形象，凭几坐在室内（图 2-3-5）。

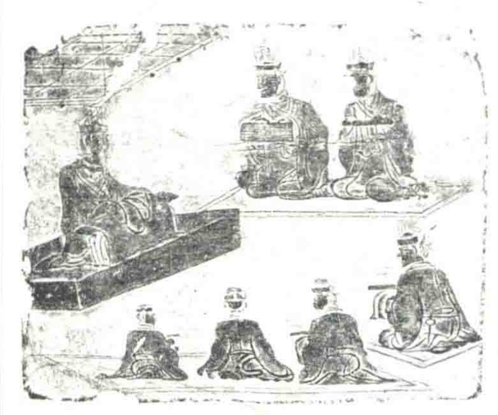




图 2-3-4　四川成都画像砖（拓片）



图 2-3-5　四川荥经画像石西王母（拓片）

1 淄博市博物馆等：《临淄商王墓地》，济南，齐鲁书社，1997 年，第 112 页；周口地区文物工作队、淮阳县博物馆：《河南淮阳北关一号汉墓发掘简报》，《文物》1991 年第 4 期，第 34—46 页。
2 洛阳博物馆：《洛阳涧西七里河东汉墓发掘简报》，《考古》1975 年第 2 期。
3 杨爱国：《汉墓中的屏风》，《文物》2016 年第 3 期。
4 ［汉］许慎撰，［清］段玉裁注：《说文解字》，上海：上海古籍出版社，1981 年，第 715 页。
5 ［汉］许慎撰，［清］段玉裁注：《说文解字》，上海：上海古籍出版社，1981 年，第 715 页。
6 ［汉］许慎撰，［清］段玉裁注：《说文解字》，上海：上海古籍出版社，1981 年，第 715 页。
7 袁珂校注：《山海经校注》，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 306 页。

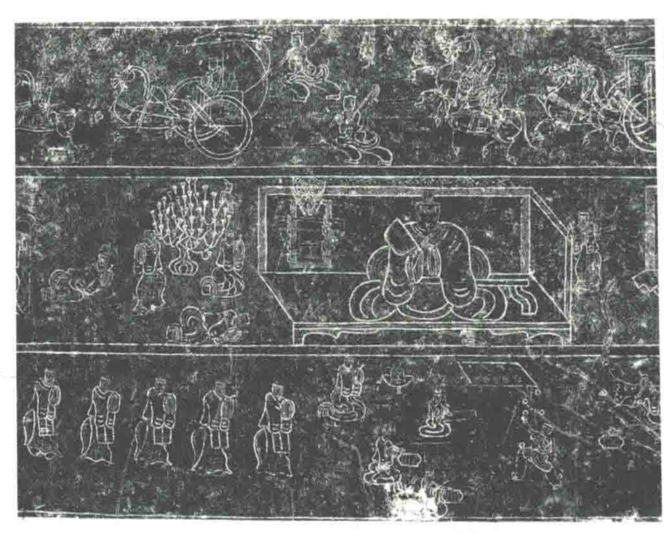
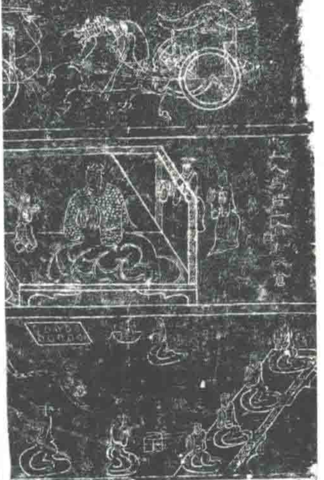

图 2-3-6 四川大邑画像砖宴饮场面（拓片）


图 2-3-7 四川彭县画像砖宴饮场面（拓片）

几是为放置手臂、支撑身体而设计的。《说文解字》也没有提到几有承物作用，因为汉代承物的家具主要是案。案放在地上，十分低矮，然而其上平面宽大，可以放置各种食具、酒器等（图 2-3-6、图 2-3-7）。山东沂南北寨村画像石墓中的案则较高。

前一章所说的墓主肖像中，墓主多坐在带有围屏的床上，且在男女墓主一同出现时多是合坐一床。在山东安丘出土的一块画像石上（图 2-3-8），则是二人分坐，身后都有围屏，围屏边缘饰花纹。男墓主在床上凭几而坐，一手持便面，身后似有一个椭圆形靠垫，其后的屏风上安装着一个装饰虎头的兵器架子，架上放着四把刀剑，床下镂空呈扁葫芦形，即所谓“壶门”。女墓主所坐之床比男墓主的床短很多，似为榻，床下亦镂出壶门，屏风上未安装置物架，但同样位置站立一执金吾的护卫者。在他们身前，罗列着摆放着食具的案和放置在地上的酒具，有侍者跪坐服侍，还有乐舞百戏的表演。左右两侧则是恭立或跪拜的谒者。

汉代墓室壁画中，男墓主手中多持便面。便面形似半个团扇，又或为半个圆角矩形，其原本功能即是扇子，又有遮挡面孔的作用，但也有人以便面赶马。如《汉书·张敞传》说：“敞无威仪，时罢朝会，过走马章台街，使御吏驱，自以便



图 2-3-8 山东安丘画像石墓主夫妇（拓片）

面拊马。”颜注：“便面，所以障面，盖扇之类也。”第一章提及的河北安平逯家庄熹平五年（176年）壁画墓[1]的墓主即手执便面，端坐在榻上，身后有围屏，头上还张设了华丽的帷帐。另外，后世墓主肖像常执于手中的麈尾在汉代也已出现，上一章提及的洛阳朱村东汉墓主室北壁的墓主夫妇坐帐图中，男墓主身侧的侍从手中即执一麈尾，似正要递给主人。山东嘉祥武氏墓地祠堂中也多见侍从为主人打着便面的画像（图 2-3-9）。

图 2-3-9　山东嘉祥武氏祠前石室后壁小龛画像（拓片）

灯是古代室内不可缺少的照明用具，汉代常见的铜灯一般上有灯盘，中有柱，下有底座。这种灯形似食器中的豆，实际上也是从豆转化而来的。《尔雅·释器》即说：“瓦豆谓之登。”圆形的灯盘中，常有一枚支钉形的火主，以支撑灯芯。汉代有一种麻烛，是将麻剥去麻皮缚成束制成的灯芯，即可置于火主上，灯盘中一般放动植物油脂。山东沂南北寨村东汉画像石墓后室南侧隔墙西面画像下层画有一灯（图 2-3-10），柱细长，灯盘上有两束直立的火苗，应即是有两支火主的豆状灯。但上述灯的灯盘较浅，容油量较少，另有一种以卮状物盛油的灯，可以称为卮灯，图像见于河南密县打虎亭 1 号墓前室西壁（图 2-3-11），人物左手中举一盏卮灯，右手则小心翼翼护住火苗。此外，汉代还有多枝灯，上装灯盏从三枚到十几枚不等，多见于出土器物。出土的汉代灯具还包括各种象形灯，如雁足灯、大雁灯以及宫女造型的长信宫灯等。

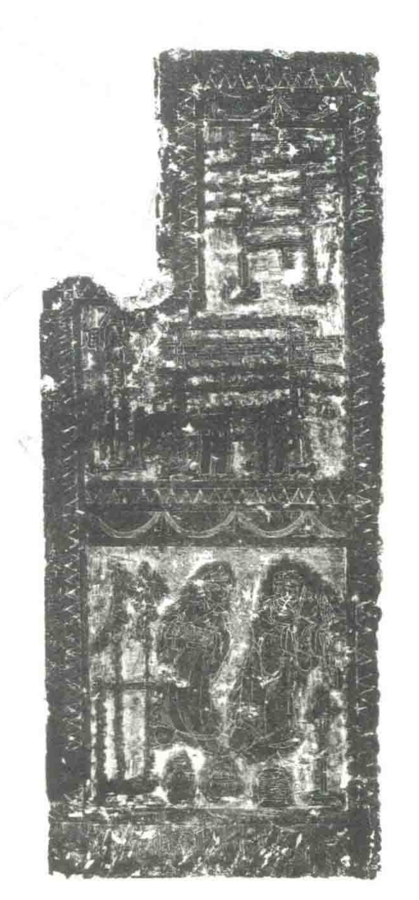


图 2-3-10　山东沂南北寨村东汉画像石墓后室南侧隔墙西面画像（拓片）

另外，在室内薰香是战国以来的传统习俗，汉代室内还常使用熏炉。《左传·僖公四年》中说：“一薰一莸，十年尚犹有臭。”杜注：“薰，香草。”《急就篇》颜注说：“薰者，烧取其烟以为香也。”至今出土过不少汉代薰炉的实物。图像中的薰炉如陕西绥德苏家圪村出土墓门画像（图 2-3-12）、山东沂南北寨村画像石墓前室东壁横额画像等（图 2-3-13）。这两处图像中的熏炉都是炉身较深、炉盖较高，此类薰炉可保持香料缓慢燃烧，香烟从盖

1　河北省文物研究所：《安平东汉壁画墓发掘简报》，《文物春秋》1989（创刊号），第 70—77 页；河北省文物研究所编：《安平东汉壁画墓》，北京：文物出版社，1990 年。



图 2-3-11 河南密县打虎亭 1 号墓前室西壁人物（拓片）



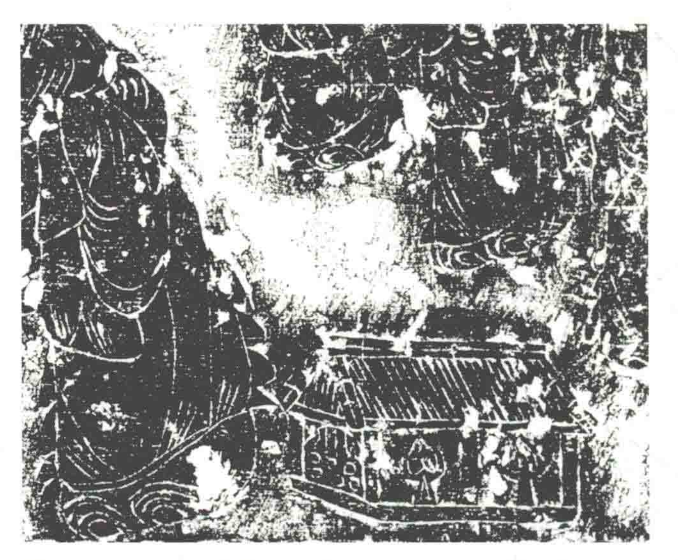


图 2-3-13 山东沂南北寨村东汉画像石墓前室东壁横额画像薰炉（拓片）

图 2-3-12 陕西绥德汉墓墓门画像石薰炉（拓片）

上的小孔散出。汉代多在炉盖上铸出山峦装饰，山峦间往往还点缀树木、动物等，称为博山炉，以河北满城汉墓出土者为代表。

汉代室内往往还陈设兵器架、衣架等，见于山东沂南北寨村画像石墓中，因上文已经提及，此不赘述。

二、汉代墓室壁画中的空间表现

由于本章涉及汉画中的建筑造型以及室内陈设的表现，故有必要在此谈一下汉代墓室壁画中的空间表现。在二度空间的平面上表现三度空间的立体事物时，既要正确处理物象之间的前后、远近等关系，又要考虑物象本身因距离而产生的大小、长短等变化，故而透视原理的发现对绘画发展有非常重要的意义。虽然汉代人对“近大远小”等透视原理的认识还很朦胧，但通过观察也掌握了一些表现空间的方

法。战国时的漆器、青铜器上已有简单的空间表现，如将远处的、后面的物象放在上方，将近处的、前面的物象放在下方（可称为“近下远上”，或“前下后上”）。汉代绘画在此基础上又有进一步的发展，不仅能够以物象的重叠表现前后，还有了简单的平行透视[1]。但因为并未掌握完整系统的透视原理，故画面中多不能体现近大远小，缺乏纵深的空间感，也难以处理一些物体的侧面形象。例如，山东枣庄画像石上表现祭祀物品时（图2-3-14），将俯视的鱼、盘与侧视的香炉同置于一个画面之中，这是因为匠人既不知道怎样以侧视的角度表现鱼与盘，也不知道怎样以俯视的角度表现香炉，故而只好分别用了不同的视角。而另一出土于山东章丘的画像石上（图2-3-15），为了表现墓主在厅堂中享用饮食，将两个俯视状态的盘子悬置在正面端坐的墓主两侧，盘中放着同样是俯视的耳杯等物，在一件盘的下方，内置长柄勺的酒器却采用了侧视角度。实际上，画面的本意是要表现墓主身侧的地面上放置着这些器具，且酒器在盘之前。同理，位于墓主人正下方的两个跪拜者其实是位于墓主人前方，也即厅堂的前方。画面最下方抬着一口猪的两人则是处于这一空间中离观众最近的位置。出土于江苏徐州铜山的画像石上（图2-3-16），原是要表现两人一边喝酒一边玩着六博，但只能处理成：最下方为侧视的带勺酒樽，其侧面和上方各有一个俯视的耳杯，耳杯上方为六博棋盘。因为有太多物象按近下远上的顺序罗列在一起，棋盘显得离两个下棋者很远，伸出手去只能将将触及。但在表现六博棋盘时，创作者显示出了一定的透视意识，将棋盘画成了一个平行四边形。平行四边形是表达透视的重要手段，我们在之前所举的汉代墓室壁画中经常看到以平行四边形表现的席、榻、床、案等，

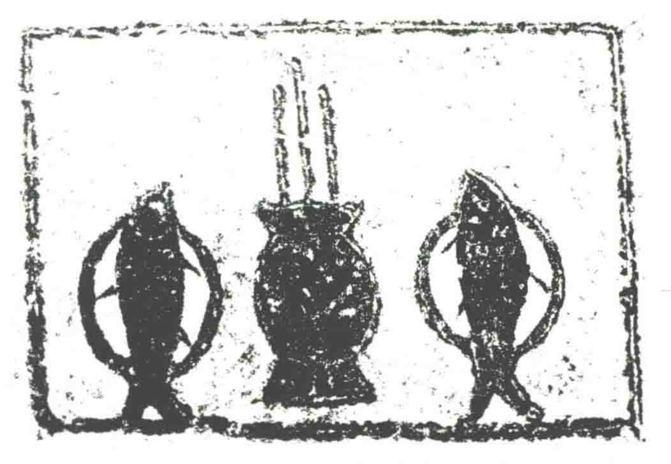


图 2-3-14　山东枣庄画像石双鱼及香炉（拓片）

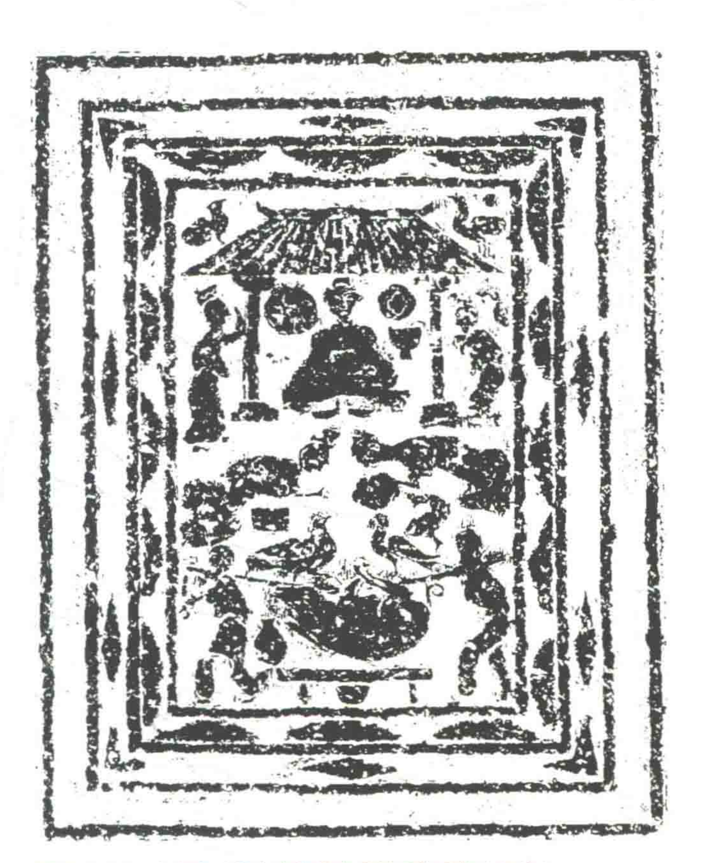


图 2-3-15　山东章丘黄土崖墓前室后门西柱画像（拓片）

1 刘敦愿:《试论中国古代绘画中的透视观》,《美术考古与古代文明》，北京：人民美术出版社，2007年，第36—48页。

相对于正视平列的刻板画法算是不小的进步。但由于对“近大远小”的透视原理尚无确切把握，这些平行四边形的远端都未做相应缩短。

在表现建筑透视时，平行四边形也非常重要。尤其是，如果没有平行四边形，几乎无法表现一个院落，而只能表现出院落的正门。陕西定边县郝滩乡四十里铺村1号墓墓室后壁表现的院落（图2-3-17）是一个非常完美的范本，不仅以略侧的俯视角度画出了庭园，而且将建筑作为立方体表现，尽量同时呈现其正面、侧面和上面。山东沂南北寨村东汉墓中，院落和房屋也以这种方式表现，可以清楚地看到屋顶和屋脊（图2-3-18、图2-3-19）。这种略侧视的角度也用于表现建筑的内部，内蒙古和林格尔东汉墓前室南壁东端绘有一座房屋（图2-3-20），房屋底座呈平行四边形，其上墨书“功曹”榜题。屋内有四男子坐于席上，身后有帷幔，在他们的前方，三个男子正跪拜禀告事情。由于透视技法的不成熟，坐者看起来就像是坐在二层楼上一样。但从坐者和跪者面部相对、跪者作禀事情状来看，他们应该是处于一个平面上。由此可见，在汉画中，由于技法的不成熟，上、下分置不一定表现的是空间的在上和在下，也可能是在前和在后。同时也提醒我们，不少汉代的“楼阁”图像可能本来只是在表现前、后两重房屋，而不是上、下相叠的楼房。故而



图2-3-16　江苏徐州铜山画像石六博图（拓片）



图2-3-17　陕西定边县郝滩乡四十里铺村1号墓墓室后壁庭院

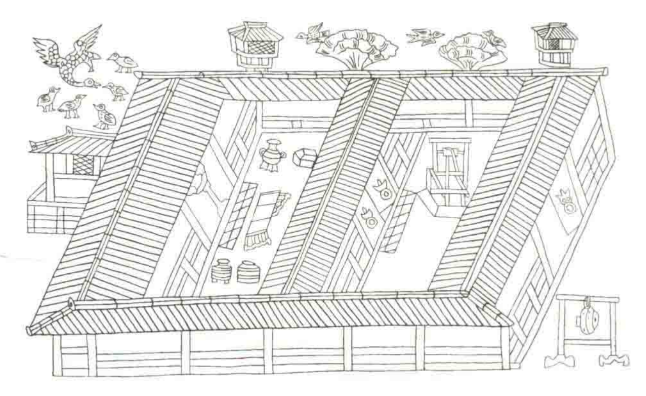


图2-3-18　山东沂南北寨村东汉画像石墓中室南壁横额西段“日”字形庭院（示意图）

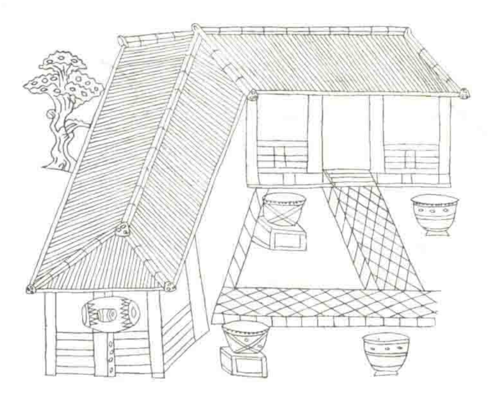
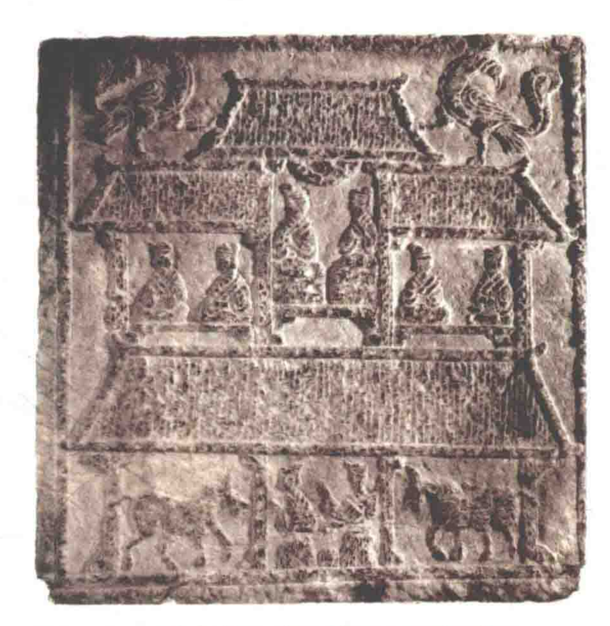


图2-3-19　山东沂南北寨村东汉画像石墓前室东壁横额曲尺形房屋（示意图）

前文述及汉代的楼阁时是经过谨慎判断而只选择了那些可以肯定为楼阁的画面。

在做判断时，正面表现的建筑总是最易混淆的，如江苏徐州汉墓出土的一块画像石（图2-3-21），看起来就很像是屋上叠屋的结构，即上、下层各有三间的楼阁。但如仔细分析，则会发现：首先，上面的房屋和下面的房屋各有自己的屋顶，每一屋顶上都有翘起的鸱尾式结构；其次，上面房屋的地面是架高的，并没有直接坐在下面的屋顶上；再次，上面的三间房屋其实也不在一个水平面上，而是中间一间在前，左右两间在其后且屋顶被其遮挡。故而这不是一座楼阁，而应是一处院落。下面（其实是前面）中间一间是院落的门厅，两侧两间为马厩。


图2-3-20　内蒙古和林格尔汉墓前室南壁东端壁画


图2-3-21　江苏徐州铜山利国汉墓西耳室西壁画像石

以这一经验判断，则可看出江苏睢宁墓山1号墓中表现的房屋（图2-3-22）也不是三层楼阁。而且，由于这些房屋是以侧视角度呈现的，就更可以看出，画在下层和中层的两处房屋皆是两坡顶，屋顶侧面为三角形，屋脊和鸱尾式结构皆完整，上层的房屋不可能建在狭窄的屋脊上。故而下层的房屋实为院落的门厅等建筑，有马车从院中驶出。中层的房屋为院落的第二进主屋，其内立有持幢者，应该看到，他们和房屋之外的持幢者着装相同，应是和他们处在同一水平线上。上层的房屋中有宾主二人促膝而谈，屋外跪一侍者。

那些透视技法明显比较熟练的画面就容易判断了，如山东费县潘家疃出土画像石上（图2-3-23），即画出两座多层楼阁，从其中一座楼阁的侧面可以看出，上层楼阁的顶部与下层屋顶的平面严丝合缝地连接在一起，呈现明确的叠压关系，从而排除了前后关系。而且，下层屋顶虽然也有屋檐，却没有鸱尾结构。但两座楼阁之间的一道走廊究竟是位于远处的平地上，还是实际上从空中连接了两座楼阁，则因没有视觉上的证据而无法判断。

再者，有些画面中，表现的是建筑的正面，且下层房屋没有屋檐，直接与上层房屋的底部相接，上层的房屋又表现了栏杆，下层房屋的顶部还悬下了帷幔，看起来也比较像是楼阁。如江苏徐州铜山一座汉墓中发现的画像石上（图2-3-24），似为一座三层建筑和两座二层建筑，只有建筑最上层有屋顶。而且三座建筑从前到后互相叠压，在最后者最矮，颇有点“近大远小”的意味。中间的建筑下层表现了两个大人和一个小孩，他们的头顶就悬有帷幔。同理，江苏睢宁双沟地区的一块画像

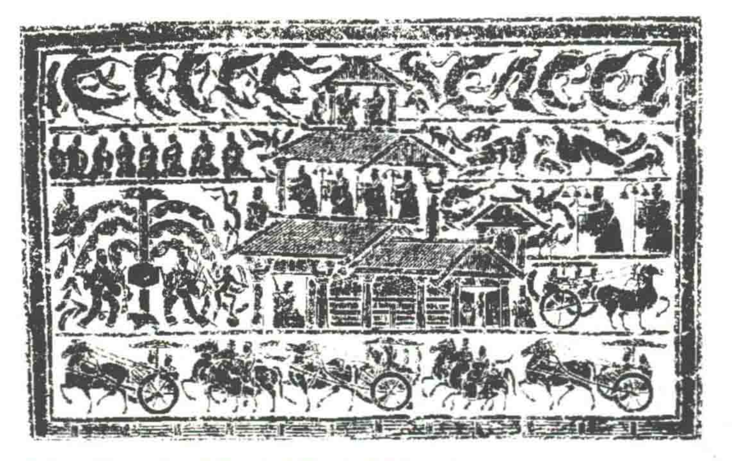


图 2-3-22　江苏睢宁墓山 1 号墓前室画像石（拓片）

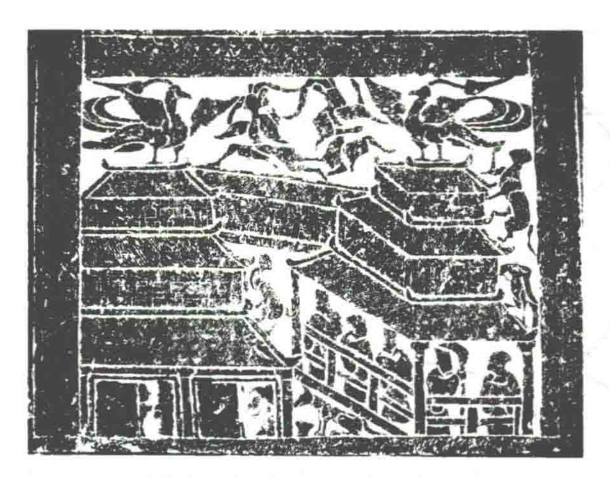


图 2-3-23　山东费县潘家疃画像石楼阁（拓片）

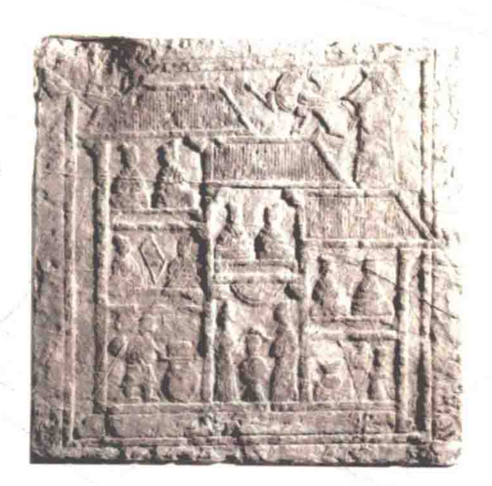


图 2-3-24　江苏徐州铜山利国汉墓东耳室东壁画像石

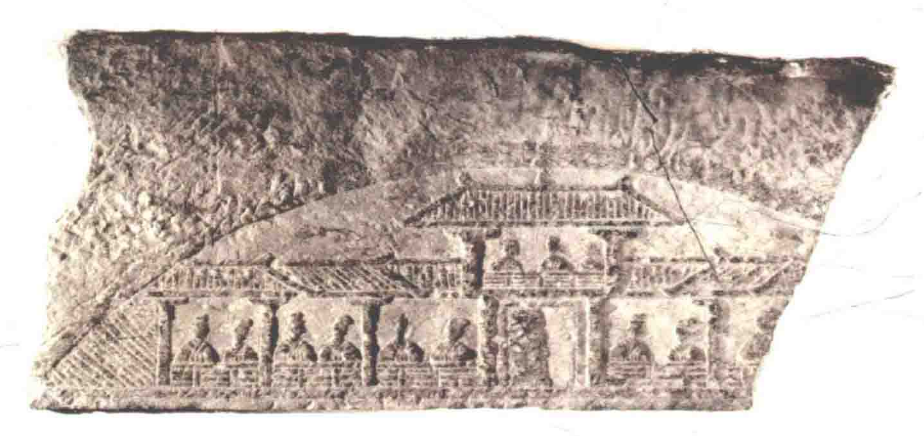


图 2-3-25　江苏睢宁画像石



图 2-3-26　江苏徐州茅村熹平四年（175 年）汉墓中室南壁画像石（拓片）



图 2-3-27　江苏新沂瓦窑汉墓后室北壁画像石

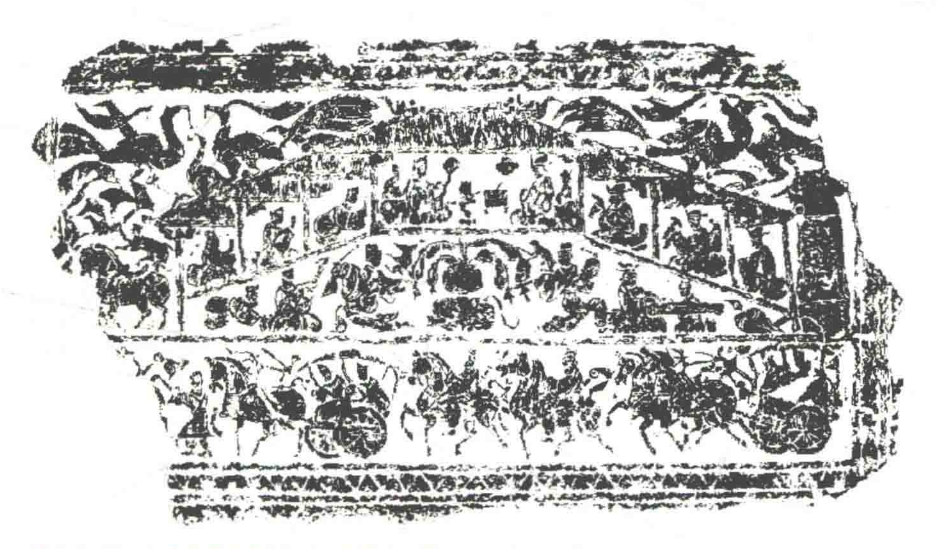


图 2-3-28　安徽灵璧阳嘉三年（134 年）画像石（拓片）

石上（图 2-3-25），中间的门厅建筑也有很大可能是双层建筑，因为下层建筑没有屋顶，或者说下层的顶部就是上层的地板，上层建筑的下半部还有栏杆。

还有一种情况是，下层建筑虽然有自己的屋顶，但室内却有楼梯，还有人捧物登梯。如徐州茅村的一块画像石（图 2-3-26），画面上有三座“楼阁”，中间一座的下层即有楼梯。但是应该看到，下层建筑的屋脊和鸱尾式结构明显，而且上层建筑的屋外还有人侍立，看起来就像站在下层建筑的屋檐斜坡上一样，但这显然是不可能的。这时我们可以看一下江苏新沂出土的画像石（图 2-3-27），画面上有一座单层建筑，室内也有楼梯，同样有人登梯，或许登梯者是要上屋顶去做修葺的工作。无论如何，这说明楼梯并不能用来证明另一层建筑的存在。最后，还有一种建筑虽非楼阁，看起来却像是悬空的，如安徽灵璧阳嘉三年（134 年）画像石（图 2-3-28）。主建筑中有宾主对坐，两侧建筑为上斜的廊庑，乍看和通往水榭的坡道很类似。曾经有人觉得这可能是悬置的亭式建筑，但无论主建筑下还是两侧的回廊皆无支撑结构。再考虑到这些建筑围出的空地上在表现乐舞，可以确定这是汉代常见的乐舞百戏场面，两侧廊庑表现的是坐在侧面的宾客，之所以作斜向只是为了表达透视而已。相比之下，安徽宿县出土的画像石上（图 2-3-

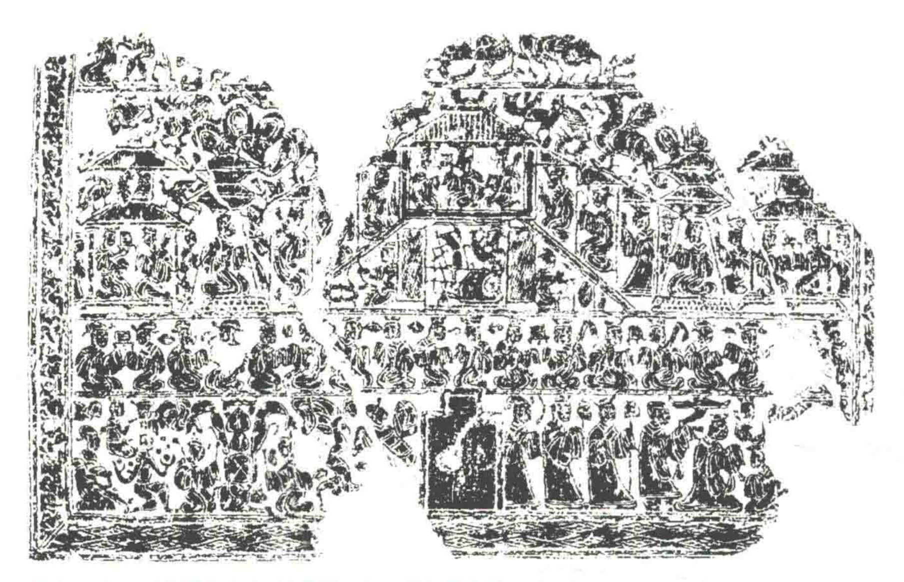


图 2-3-29 安徽宿县褚兰建宁四年（171 年）画像石（拓片）

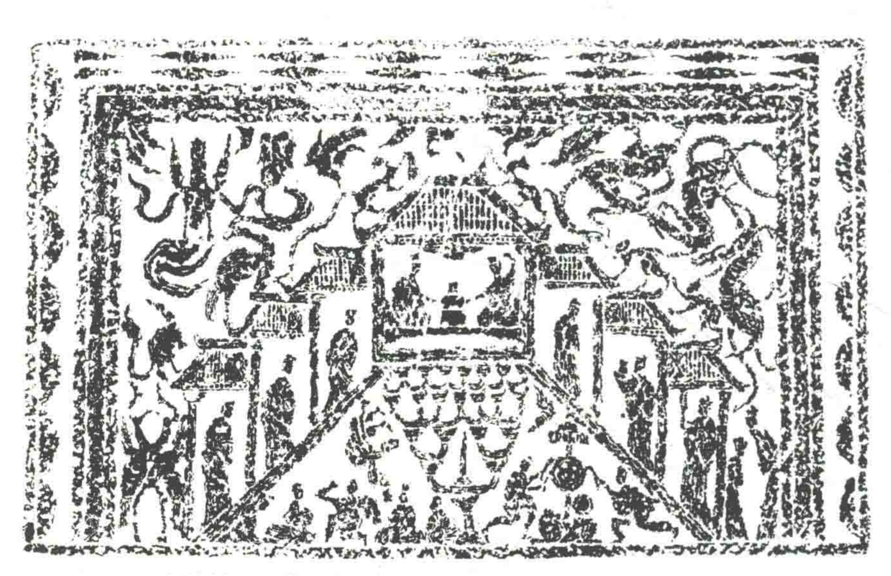


图 2-3-30 江苏徐州铜山画像石（拓片）

29），类似建筑有一定可能是双层的。因为主建筑下层接一开着门的建筑，其内有女子在纺织，两侧廊庑下也有女子纺织。徐州铜山画像石上（图 2-3-30）的类似建筑则确定为高层建筑，因为主建筑下表现了多重斗拱。不过，还有一种可能，即这一斗拱是匠人不明就里添加上去的，前提是阳嘉三年建筑的图式形成较早，在流传过程中以讹传讹。不过，这种可能性成立与否，还需要更多的出土证据。

从汉代墓室壁画中，我们既可以看到当时建筑技术的发展，也可以看到表现建筑的技法日益成熟，而这些都显示出了汉代人对空间的理解和把握。

第三章 宴饮行乐

汉代壁画墓的墓主，皆是不困于贫穷之人。在基本生活需求有保障，衣食有余的条件下，自然产生对声色犬马之乐的追求。对娱乐的追求，体现在图像中即是诸种宴饮行乐图。在汉墓壁画中，以宴饮行乐为题材的图像相对丰富。本章将对相关图像内容做一介绍。

第一节　图像所见汉代之宴饮

图像所见汉代人的宴饮题材在图像中出现，至少可追溯至春秋战国时期。以铜器上的宴乐图像为代表，江苏六合程桥出土的刻纹铜器残片上可以看到饮酒的人物（图 3–1–1），这组刻纹画像中的人物的衣冠与中原衣冠有比较明显的差异，垂腿坐在凳子上的姿态也与中原席地而坐的习惯不同，表明这一图像所反映的不是中原生活，可能临摹自外来的图像。战国时期几件铜壶上的画像中，则呈现了更符合本土习俗的宴饮场景。如现藏于北京故宫博物院的采桑宴乐攻战纹铜壶中，有一组图像分为上下两层，上层为一组身着袍服的人准备酒水的情景，下层为演奏钟磬的场面，为“钟鸣鼎食”式的中原宴饮（图 3–1–2）。

在目前已发现的汉墓壁画中，宴饮是占有极大比重的题材之一。随着社会文化多方面的变化，汉代的宴饮与东周时期有所不同，呈现为图像中带有时代特征的画面。汉墓壁画中宴饮图规模不同，有宾客满座，侍者在侧，并设有乐舞表演的盛大宴会，如河南密县打虎亭 2 号汉墓宴乐图（图 3–1–3）；也有三两知己的小聚，如四川三台县郪江镇柏林坡 1 号崖墓宴饮壁画（图 3–1–4）；以及墓主夫妇燕居饮

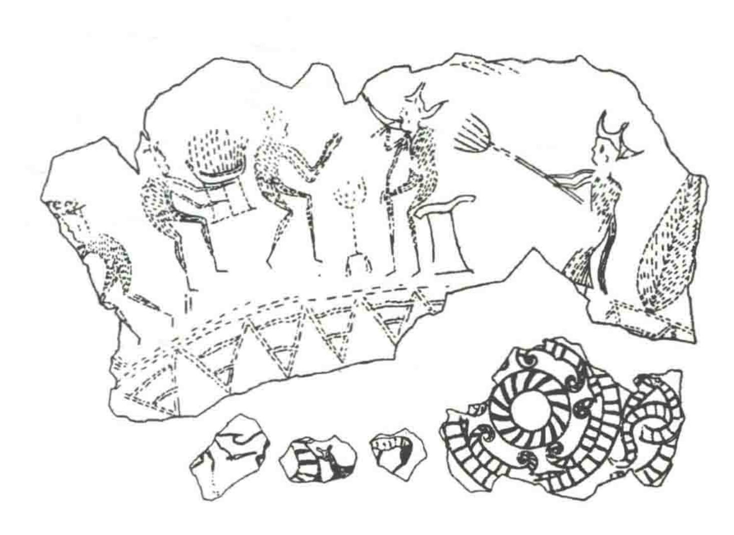
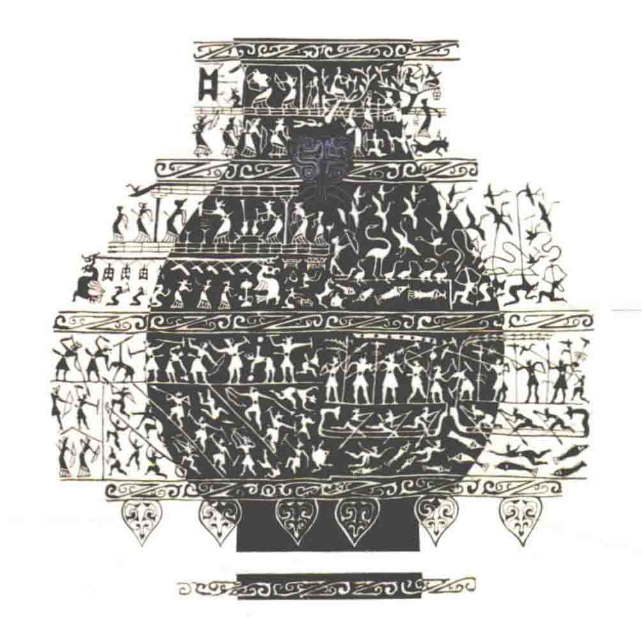


图 3–1–1　江苏六合程桥饮酒图


图 3-1-2 采桑宴乐攻战纹铜壶

食，如河南洛阳朱村壁画墓中的墓主夫妇坐帐图（图 1-2-8）。除了单幅的宴饮图像外，还有用一组同主题的图像共同构成盛大场面的，四川省中江县民主乡桂花村塔梁子 3 号崖墓南侧室雕刻仿木结构的斗拱梁柱，东壁和南壁两浮雕立柱之间有八幅彩绘宴饮图，每图三两人，或并坐，或对坐，有仆从侍立在侧，再加上北壁的一幅博戏图，连起来便是一场盛大的宴会（图 3-1-5）。

宴会是带有政治目的，或是礼仪性质的，但汉墓壁画中的宴会通常是以享乐为目的。带有墓室壁画的墓葬通常为横穴墓，是墓葬建筑"第宅化"的表现。墓室壁画的图像经过西汉晚期的重整之后，在原有的引魂升天、镇墓辟邪的图像之外，多有以现实生活为题材的图像，模拟富足而幸福的生活场景，为墓主营造理想化的死后生活景象。

一、宴饮之席

宴饮场面不同，设置也有差异，有些有随从；有些有乐舞百戏；有些有屏风、帷帐；还有些有火盆、鼎镬等，各有不同，但坐席是所有宴饮图像中都不可或缺的内容。宾主皆坐于席上，席前设案，案上陈设碗碟或耳杯等器物，此外或有盛放食物的豆和盛酒的樽等器物。

宴饮图中的主人宾客皆坐在各色席上。坐席为芦苇、茅草、菀蒲、竹丝等植物纤维编织而成的长方形编织物，马王堆汉墓曾出土两张蒲席，编织方法与现代的凉席大致相同，据遣册中记载："菀席二，其一青掾，一锦掾。"[1] 为了保护席子边缘不

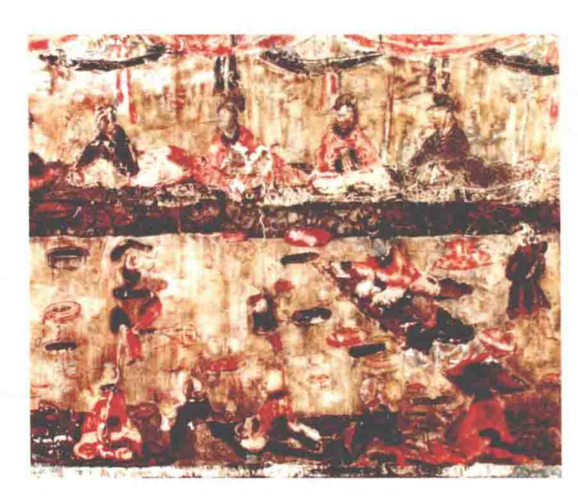

图 3-1-3 河南密县打虎亭 2 号汉墓宴乐图


图 3-1-4 四川三台县郪江镇柏林坡 1 号崖墓宴饮壁画

1 陈松长：《马王堆一号汉墓简》，上海：上海书画出版社，2000 年，第 6 页。

使轻易崩坏，或有用各种布帛包护，称之为援。四川塔梁子3号崖墓的宴饮图中，主客每人各据一白席而坐，席上以墨色方框，清晰地描绘出席援的结构。







图3-1-5 四川中江民主乡桂花村塔梁子3号崖墓宴饮图

邹阳《酒赋》："安广坐，列雕屏，绡绮为席，犀球为镇"为了不使席子的边角翘起，人们会使用席镇压住席子的边角。镇在先秦时代已经广泛使用，为了避免羁牵衣物，镇体的基本造型往往接近于一个半球[1]。半球形的镇在东周时期已被广泛使用，余岗楚墓、天门彭家山楚墓都出土了半球形的青铜镇，装饰凤鸟等纹饰，彭家山18号墓出土的一件铜镇上还有40字鸟虫书铭文（图3-1-6）。江浙地区的多座东周墓葬中均发现原始青瓷的半球形镇，经科学分析与浙江德清原始瓷窑址中发现的原始青瓷镇材料成分一致，应该都是产自德清一带的仿青铜镇明器[2]。青铜半球形镇通常是中空的，空腔内灌之以铅、锡、炉渣等重物，增加重量以便压席[3]。除了半球形外，也有其他形式的席镇，如平山战国中山王墓出土的错银双翼神兽镇，浑身错银，十分华美，神兽肋生双翼，神情昂然（图3-1-7）。与双翼神兽镇一同出土的虎噬鹿屏风插座，造型都受到西亚艺术的影响，反映了西亚的文化艺术，通过中亚草原向东传播，影响了中国北方边疆地区居民的文化，并进一步传入中原地区[4]。

汉镇艺术以战国镇为渊源，又有所发展。广西贺县（今贺州市）西汉墓和贵州兴义东汉墓中出土过石镇，但各地出土的汉镇，却大都是金属铸造的。除了半球形镇外，绝大多数做成动物形，常见的有虎、豹、辟邪、羊、鹿、熊、龟、蛇等。为了要保持半球形的轮廓，动物常采用盘踞的姿态。有一些保持走兽形态的

1 孙机：《汉镇艺术》，《文物》，1983年第6期，第69—72页。

2 吴隽等：《鸿山贵族越墓出土精美原始瓷的器质与产地探析》，《中国科学》，2010年第7期，第847—852页。

3 周燕儿：《对绍兴出土战国权形器的思考》，《江汉考古》，1998年第1期，第73—76页。

4 Jenny F. So, The Inlaid Bronze of the Warring States Period, The Great Bronze Age of China, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1980, p310.

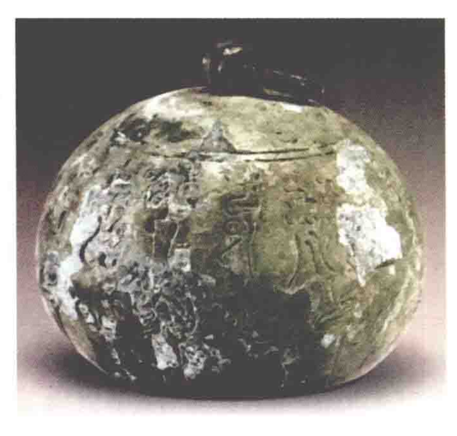


图 3-1-6　天门彭家山 18 号楚墓出土席镇



图 3-1-7　平山战国中山王墓出土席镇

虎、豹、辟邪镇，已不是单纯的席镇，而含有避去邪恶的意思[1]。目前发现的汉镇，无论是铜镇还是玉石镇，皆质地贵重。这样的物品恐怕并非每家每户必需之物，日常生活中并不常见华贵的镇，或是以其他重物作为代替[2]。汉墓画面中并未表现以镇压席的情形，说明在画师和墓主的认知中，镇并不是安席所必需的。除了西汉前期几座王陵外，壁画墓大多属于中小地主，图像中亦不见华贵席镇。这一细节证明墓室壁画，经历了西汉末到东汉初的发展后，墓中图像将标示身份、地位和生活方式放在了突出地位，在尊神、幻想的同时，将图像作为现实生活的写照[3]。后来，坐具上普遍加设三面围屏，镇就失去了实际功能，到南北朝时隐没不见[4]。

每席所坐的人数不同，汉墓壁画所见，有一人一席；有两人并坐，也可多人同席。一人独坐一席，为专席，通常为尊者、长者所设。《礼记·曲礼上》："群居五人，则长者必异席。"郑玄注："席以四人为节，因宜有所尊。"汉墓壁画中，多人同席的情景并不少见，同席人数也不止于四人。与专席相对，同席表明席中人是平等，甚至亲密的关系，如与尊者、长者同席，则有恩宠有加的意思。陕西旬邑百子村汉墓后室壁画（图 3-1-8），人物旁均附有榜题，标明画中人物具体的身份。西壁壁画邠王与郭将军各坐一专席对坐交谈饮宴，是主人与贵宾，一侧有小史、将军门下、画师工等署吏侍立。东壁画邠王夫人和郭将军夫人分坐并置的两席，各有一孩童与之同席，可能是她们宠爱的孩子。六名书吏夫人同席坐在一旁，一侍女侍立。这场宴饮中，众人的地位关系，从席次上即一目了然。

在通常情况下，汉代人男女异席，如陕西旬邑百子村壁画中，邠王、将军、书吏与各自夫人是异席而坐。除了少量夫妻并坐图像外，宴饮图像中并坐或对饮交谈者，以同性为主。侍者的性别亦与坐中之人相同，故而汉墓壁画中侍者的性别可以作为判断图像中主人性别的依据[5]。魏晋之后的图像中，才较为频繁地出现侍女在男主人身旁服侍的画面，如吐鲁番哈拉和卓 98 号墓壁画中的男性墓主身后

1 孙机：《汉镇艺术》，《文物》，1983 年第 6 期，第 69—72 页。
2 孙机：《汉镇艺术》，《文物》，1983 年第 6 期，第 69—72 页。
3 贺西林：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：陕西美术出版社，2001 年，第 42 页。
4 孙机：《汉镇艺术》，《文物》，1983 年第 6 期，第 69—72 页。
5 杨泓、郑岩：《中国美术考古学概论》，北京：中国社会科学出版社，2008 年。





图 3-1-8 陕西旬邑百子村汉墓后室壁画宴饮图及夫人等

侍从，就都是女性（图 3-1-9）。在现实生活中，不免有些不拘礼法的情况，也会出现男女同席，如陕西靖边杨桥畔 1 号壁画墓下层壁画中，屏风前坐数人，最左侧为一黑衣着冠的男性，与七位着浅色衣服，梳髻的女子并坐，一同欣赏乐舞百戏（图 3-1-10）。



图 3-1-9 吐鲁番哈拉和卓 98 号墓北壁壁画

值得注意的是，画中人虽然神情喜悦，但保持端正的姿态。汉墓壁画中所表现的宴饮，多为日常生活中的宴饮，反映了人们燕居时的情景。燕居，是闲居的意思，《礼记·仲尼燕居》："仲尼燕居，子张、子贡、言游侍。" 郑玄注："退朝而处，曰燕居。" 虽为闲居，画中人物往往衣冠楚楚，正襟危坐，与《史记·万石张叔列传》："子孙胜冠者在侧，虽燕居必冠，申申如也。" 所言有相似之处。相对而言，《史记·滑稽列传》述："日暮酒阑，合尊促坐，男女同席，履舄交错，杯盘狼藉。" 那种不羁之态是鲜见的情形，唯有河南偃师高龙乡辛村汉墓出土醉酒图壁画中，将人醉后的情态表现在画上（图 3-1-11），捕捉了生活中不那么端庄，难登大雅之堂的一幕，少了"理想"的意味，却更真实有趣。



图 3-1-10 陕西靖边杨桥畔 1 号壁画墓下层壁画

汉墓壁画所见的坐席多是直接铺设在地上。"筵铺于下，席铺于上，所以为

位也”[1]，地上铺席为筵，可在其上再加一层或数层席子，《礼记·礼器》云：“天子之席五重，诸侯之席三重，大夫再重。”汉代人设席，大概不会拘于《礼记》的规则，公卿贵胄之家或用重席，“君子固穷”者尚简朴则只用单席，《后汉书·羊续传》载：“（羊续）坐使人于单席，举缊袍以示之，曰：‘臣之所资，唯斯而已。’”而汉墓壁画所反映的一般富裕人家，也只设单席。

陕西西安理工大学西汉晚期壁画墓西壁的乐舞宴饮图中，画面前方几席皆直接铺于地上，后方屏风前，设有以榻，榻上设席，八名高髻女子并坐（图3-1-12）。除了可坐多人的大床之外，也有仅供一人坐的小榻，东汉后期河北望都所药村1号汉墓前室北壁的主记吏、主簿壁画，人物各据一矮床而坐（图3-1-13）。汉魏之间的壁画中，带脚的坐榻更加常见，如辽阳三道壕1号汉墓出土的夫妇对坐图（图3-1-14），可清晰地看到矮腿坐具，证明有腿的家具在这一时期已出现在人们的日常生活中。无论是地上之席，还是床上之席，人们的坐姿都是上身竖直，跪于席上，臀部坐在脚跟上。但随着高脚坐具在中原的逐渐流行，人们的坐姿也渐渐变化。从4世纪的高句丽壁画所反映的情况来看，人们的坐姿已变为垂腿而坐了（图3-1-15）。

宴饮之席，通常设于室内，宴饮图周围，或有表现建筑的立柱斗拱。即使是室内，仍需承尘、挡风的设施。汉代人的坐席还设有幄帐、屏风等。河南偃师打虎亭村西2号墓出土的宴饮百戏图（图3-1-16），

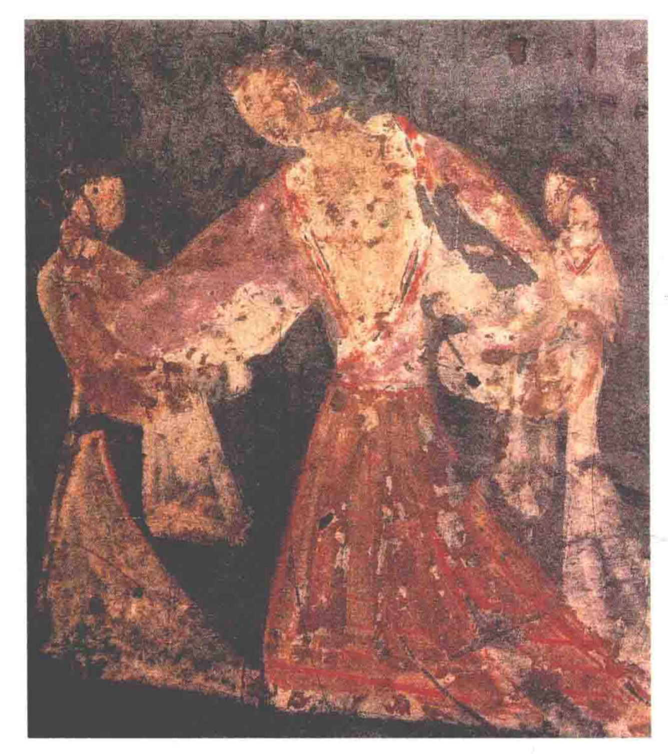


图3-1-11　河南偃师高龙乡辛村汉墓出土醉酒图



图3-1-12　陕西西安理工大学西汉壁画墓西壁乐舞宴饮图





图3-1-13　河北望都所药村1号汉墓前室北壁的主记吏、主簿壁画

1 ［宋］王兴之：《周礼订义》，四库本，卷三十四。



图 3-1-14　辽阳三道壕 1 号汉墓出土的夫妇对坐图

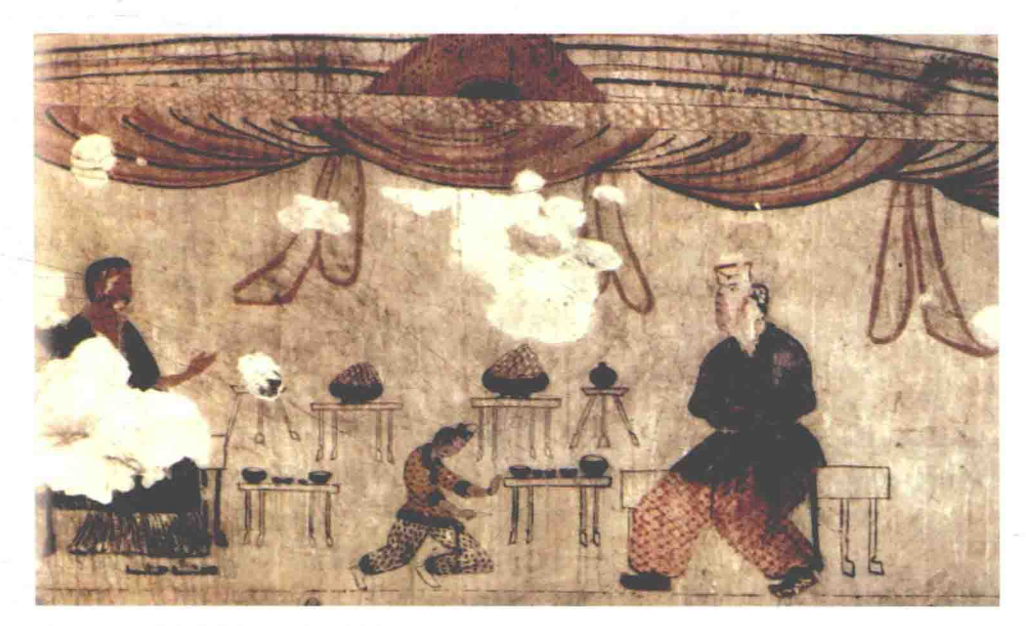


图 3-1-15　吉林集安高句丽壁画墓家居图



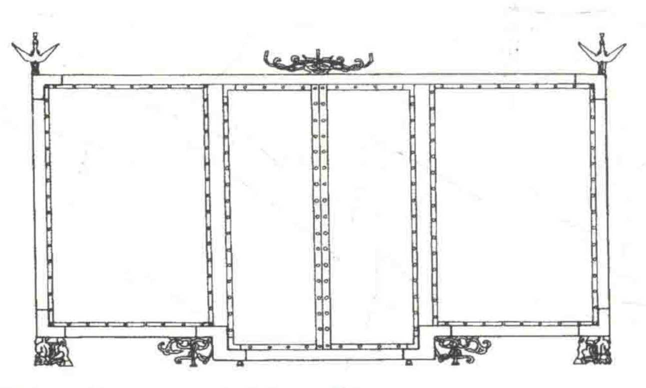
图 3-1-16　河南偃师打虎亭村西 2 号墓出土的宴饮百戏图

坐席上设有带有覆斗形顶及帷幕的幄帐，或即文献中的“斗帐”，帐内撑以屋形支架，外覆纺织品。陕西旬邑百子村汉墓夫人图中，夫人及孩童坐席之后有一墨框，当是表示一扇屏风（图 3-1-8）；西安理工大学西汉壁画墓乐舞图中，设有一两扇屏风（图 3-1-12）；靖边杨桥畔杨一村东汉墓乐舞图中，则设三扇的围屏（图 3-1-10），可知汉代屏风从一扇到三扇都有。广州象山南越王墓出土的那件屏风，两边的侧屏可 90 度开合，可知汉代的多扇屏风有可折叠的精巧之制（图 3-1-17）。南越王墓所出土的屏风，不但设计精巧，又以彩漆描绘花纹，加金属附件，原先可能还饰以羽毛等装饰。可知这些家具既有实用功能，亦可做装饰，贵族所用多有髹饰彩绘，缀以珠玉，装饰华美者[1]。

二、宴饮之器用

（一）酒具

汉代人在席前铺设酒食，以飨宾主。据图像所表现的情形来看，饮食器具不置于席上，而是安于席前。其中豆、樽等有足器物可陈于地上，杯、碟等则放在托盘或几案上。随着坐具的升高，取用地上的器具变得不便，相应地出现了高腿的几案。高句丽壁画中的几，基本与坐具等高。南朝高士图中，高士席地而坐，酒具置于地上的情况，与当时的现实生活已有差距，是一种古意的表现。不过这一时期的家具腿并不很高，真正使用高足家具，则是唐宋以后的事情了。

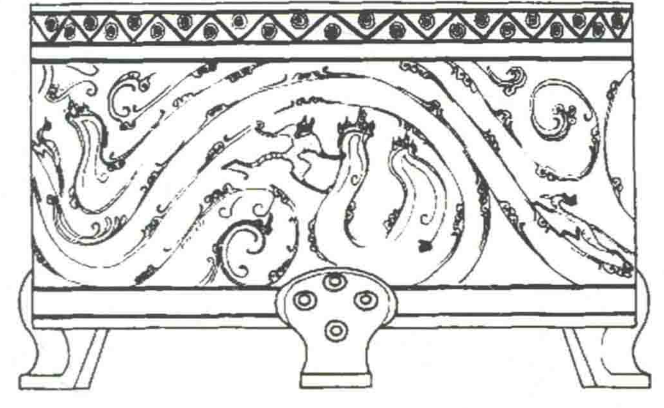

图 3-1-17　广州象山南越王墓出土屏风

汉墓壁画中所见的酒具多为樽、勺和耳杯的组合。樽在东周时已经出现，是宴会中盛酒之物。图像所见酒樽多为圆桶形，下承三足。这一类型的酒樽有不少实物存世，如山西右玉出土的“胡傅铜酒樽”，樽身上刻画有山林鸟兽图像（图 3-1-18）；河北邯郸出土一件东汉建武廿三年（47 年）鎏金铜尊，下承三熊足，熊身上还镶嵌有绿松石与水晶石，十分华丽。与邯郸出土的鎏金铜尊一同发现的，还有一圆形承


图 3-1-18　山西右玉县出土胡傅铜酒樽

1 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 261—264 页。

盘，承托在铜樽之下。河南、湖北等多地汉墓均有陶瓷酒樽出土。


图 3-1-19 安徽巢湖放王岗 1 号汉墓 A 型漆樽

桶形三足的酒樽在东周已在使用，江陵望山 2 号楚墓、荆门包山 2 号楚墓都有铜樽出土[1]，哈佛大学美术馆藏有一件相传出自洛阳金村的玉樽，器盖上立有金凤，是一件金玉结合的精美器物[2]。另有一种直壁三足圆筒形酒器被称为"鋞"，盛温酒[3]。孙机先生认为鋞所盛的"温酒"与加热无关，应是冷饮的酝酒，即一种多次重酿的酒，两广地区的盛酒提筩，应受到鋞这种器物的影响[4]。

出土的樽通常与勺一起配套使用，图像所见酒樽中也常置一勺，为取酒之用。汉代的酒通常贮存在瓮或壶中，饮宴时须先将酒倒入樽中，再用勺酌入杯中，供宾主享用[5]。据郑振铎先生考证，樽也可以用以盛放羹汤[6]。江苏宜兴西晋周处墓中出土了一组承盘、酒樽和勺，说明这种酒具在魏晋时仍有沿用[7]。

画中酒樽多为红黄二色，所表现的最有可能为漆樽。战国时漆樽已经流行于楚地，长沙楚墓中有多件漆樽出土[8]。汉代漆器使用广泛，漆酒器在各地都有使用。安徽巢湖放王岗汉墓出土两件木胎漆樽（图 3-1-19）[9]，姚庄 101 号汉墓出土的 120 余件漆器中也有漆樽[10]。漆樽有加扣金属者，在樽口、腹、底加金属箍，并以金属坐足、鋬或盖钮，即加固器物，又使器物外观更加华美，即文献中提到的"银口黄耳"之器。战国漆樽已加铜足、铺首或鋬等金属配件，起初这些配件直接加在漆器上，并不牢固，战国晚期漆樽加扣金属箍，在箍上加铸配件就稳固多了[11]。睡虎地 11 号秦墓出土一件银扣漆樽，在樽身加三道银扣，及铜质的鋬和蹄足；河南泌阳县官庄北岗秦墓出土一件铜扣漆樽，樽身彩绘几何纹，底部以铜箍扣之，箍上铸三蹄足，腹有一铜鋬，盖上有三个 S 形铜钮（其一脱落）。可知

1 望山 2 号楚墓出土一件错金银龙凤纹铜樽，详见湖北省文物考古研究所：《江陵望山沙冢楚墓》，北京：文物出版社，1996 年，第 135 页；包山 2 号楚墓出土两件错金铜樽，其中一件内有鸟兽骨头，显示东周时的樽不仅用于盛酒。详见湖北荆沙铁路考古队：《包山楚墓》，北京：文物出版社，1991 年，第 189 页。

2 Max Loehr, Ancient Chinese Jades from the Grenville L. Winthrop Collection in the Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Mass. : Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1975, No. 521.

3 （日）林巳奈夫：《汉代的文物》，京都：京都大学人文科学研究所，1976 年，第 241 页。

4 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 362、363 页。

5 孙机：《释"清白各异樽"》，《文物天地》，1987 年第 2 期。

6 郑振铎：《再论汉代酒樽》，《文物》，1963 年第 11 期，第 5—13 页。

7 褚馨：《六朝时期的玉容器》，《华夏考古》，2014 年第 2 期，第 95—101 页。

8 湖南省博物馆、湖南省考古文物研究所：《长沙楚墓·上册》，北京：文物出版社，2000 年，第 355 页。

9 安徽省文物考古研究所、巢湖市文物管理所：《巢湖汉墓》，北京：文物出版社，2006 年，第 60、61 页。

10 徐俊祥：《汉代扬州区域文明发展》，上海：社会科学文献出版社，2013 年，第 96 页。

11 聂菲：《湖南楚汉漆木器研究》，长沙：岳麓书社，2013 年，第 294 页。



图 3-1-20　河南偃师高龙乡辛村汉墓出土的宴乐图



图 3-1-21　河南新密打虎亭村西 2 号汉墓宴乐百戏图

秦时漆器加金属扣的工艺已经成熟。汉代金属扣漆樽也有发现，甘肃武威出土一件漆樽，盖上绘有四神纹样，并有铜扣[1]。荆州高台秦汉墓出土漆樽，则有加金属扣和不加两种[2]。

樽下有足，可以直接置于地上，如河南偃师高龙乡辛村汉墓出土的宴乐图（图 3-1-20）中显示的那样；也有与一三足盘配套使用的情况，如河南新密打虎亭村西 2 号汉墓宴乐百戏图（图 3-1-21）中所呈现的，酒樽下承三足圆盘，这样的樽盘组合在山东沂南汉画像石墓、山东诸城画像砖墓所出画像砖石上也可看到。樽下的三足圆盘有以“承旋”自铭的，承旋之名不见于文献，从其形态功能考虑，即是《说文》中的“承盘”[3]。

饮酒时，需用勺将樽中酒水舀出，分到杯中再饮用。汉代人饮酒用杯，宴饮图中最为常见的饮酒器具是耳杯。耳杯或被称为“羽殇”，孙机先生提出耳杯源于手掬之杯。平面接近双手合掬所形成的椭圆形。《淮南子·齐俗》：“窥面于盘水则圆，于杯则椭。”说的杯正是椭圆形的耳杯[4]。汉墓中也多有耳杯出土，漆木

1 李正光：《楚汉装饰集·漆器》，长沙：湖南美术出版社，2000 年，第 205 页。
2 湖北荆州博物馆：《荆州高台秦汉墓》，2000 年，第 173—176 页。
3 （日）林巳奈夫：《汉代的文物》，京都：京都大学人文科学研究所，1976 年，第 241 页。
4 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014，第 45、46 页。

所制最多。马王堆汉墓出土的耳杯底部有“君幸酒”铭（图3-1-22），可知这种器物为饮酒用。画中所见之耳杯，也以红黑两色的漆器为多，再次反映出漆器是汉代日用器之代表。


图3-1-22 马王堆1号汉墓出土漆耳杯

秦汉时另有一种名为卮的杯形器，通常一侧有鋬的杯具，杯身多为直壁圆筒形[1]。其直壁圆筒的造型与樽相近而多有将二者混淆的情况，一般来说樽大而卮小；樽为矮圆筒形，径与高接近，而卮为高圆筒形，径小于高；樽以双耳为主，而卮多单耳[2]。汉时发现了多件不同材质的卮，仅广州西汉南越王墓就有银、象牙、漆、铜镶玉等多件[3]。玉卮是贵重之器，《韩非子·外储说》有“千金之玉卮”之说，故并不多见，已知汉代玉卮皆出自西汉南越王墓、徐州楚王陵等高规格墓葬。另有漆木等材料制作的，如安徽阜阳西汉汝阴侯墓出土圆筒形自铭为“卮”的漆器，器形与玉卮相近，但平底无足；湖南长沙马王堆汉墓中更出土漆卮多件（图3-1-23）。满城汉墓中有陶卮出土，卮身上彩绘花纹，似是仿漆卮而做。此外西晋刘弘墓出土了一件玉卮，与汉代玉卮造型相近，同墓还出土一件双铺首玉樽，与汉樽亦相近，说明这类酒器一直沿用到六朝[4]。

“画蛇添足”的典故中说：“楚有祠者，赐其舍人卮酒，舍人相谓曰：‘数人饮之不足，一人饮之有余。’”故事中的卮当是一种容量较大的酒具。马王堆一号汉墓遣册记载有：“漆画斗卮二，有盖”“漆画七升卮二，皆有盖”“漆布小卮一，容二升，有盖，盛温酒”和“漆画二升卮八”[5]四种卮的体量各不相同，其他汉墓出土的各种卮，也有较明显的体量差异，可知卮形制相近而大小变化较多[6]。还有一种形制相类似的器物铭为“椯”，或为“小卮”，形同卮而较小[7]。


图3-1-23 马王堆1号汉墓出土云纹漆卮

马王堆汉墓遣册中特别言明漆布

1 郑振铎：《论汉代饮食其中的卮和魁》，《文物》，1964年第4期，第1—12页。
2 褚馨：《六朝时期的玉容器》，《华夏考古》，2014年第2期，第95—101页。
3 麦英豪：《南越王墓》，2012年，第91页。
4 褚馨：《六朝时期的玉容器》，《华夏考古》，2014年第2期，第95—101页。
5 湖南省博物馆、中国科学院考古研究所：《长沙马王堆一号汉墓》，北京：文物出版社，1973年，第95页。
6 （日）林巳奈夫：《汉代的文物》，京都：京都大学人文科学研究所，1976年，第246页。
7 郑振铎：《论汉代饮食其中的卮和魁》，《文物》，1964年第4期，第1—12页。

卮“盛温酒”，则其他类型的卮可能有其他用途。而该墓出土的漆案上，同时有卮和耳杯，固然有可能用卮将酒水分给个人，再倒入耳杯饮用，也可能是盛羹汤用。墓中还有一个器衣，衣内收纳了一个漆卮与四个漆盘，卮、盘为一组器物[1]，也说明这一器物可做食器用。


图 3-1-24 山东宋山小祠堂西壁西王母画像

从形制上看，卮为深腹，适宜传递。据马王堆1号汉墓遣册记载，卮多有盖；考古发现中也有不少带盖卮的例子。无论是盛酒，还是羹汤，卮上加盖，可防尘保温。故而做酒具时，不似耳杯中的酒以即斟即饮为宜，以卮盛酒可放置、传递。除前面提到的楚人赐舍人卮酒的典故外，《史记·项羽本纪》记载鸿门宴上沛公“奉卮酒为寿，约为婚姻”，项王见樊哙“赐之卮酒”。《史记·高祖本纪》谓：“未央宫成，高祖大朝诸侯群臣，置酒未央殿前，高祖奉玉卮，起为太上皇寿。”文献中的卮多用于“赐”或“奉”与他人酒。河南新安铁塔山汉墓后壁，墓主人像一侧，奉酒的侍者手捧托盘，盘中有一红色漆卮（图1-2-6）；山东地区的画像石中，有多幅羽人向西王母或东王公献饮的图像，图中羽人手中所捧的器物，直壁深腹，有把手小如鋬，应当即是卮一类的器物（图3-1-24）。显示在汉代卮做酒具时，以奉酒与人为主。如在汉墓壁画宴饮图所展现的那些世俗宴饮中，以宾主尽欢为目的，当即斟樽中之酒饮之，用耳杯而不用卮。


图 3-1-25 广州西汉南越王墓出土玉高足杯

秦到西汉时，还使用一种深腹高足杯，如西安东张村秦阿房宫遗址出土一高足玉杯，徐州楚王陵、广州南越王墓（图3-1-25）、广西罗泊湾1号汉墓、咸阳马泉西汉墓都出土这一类型的器物。文献中亦有称这种器物为卮者[2]，其高足的形制，可能与外来文化有关[3]。

河南洛阳烧沟61号墓出土的对饮图中，一人手持一敞口尖底，杯身略弯曲的器物，这可能是文献中称之为“角”的器物（图3-1-26）。其与来自中亚的来通（rhyton）不同，这种角状容器尖头无泄水孔，似是要从敞口端饮水，与东周时期铜器刻纹中出现的角形杯（图3-1-1）

1 湖南省博物馆、中国科学院考古研究所：《长沙马王堆一号汉墓》，北京：文物出版社，1973年，第96页。

2 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014年，第47页。

3 Lam, H. L. E.,The Possible Origins of the Jade Stem Beaker in China, Arts Asiatiques, 2012, No. 67,p 35-46.

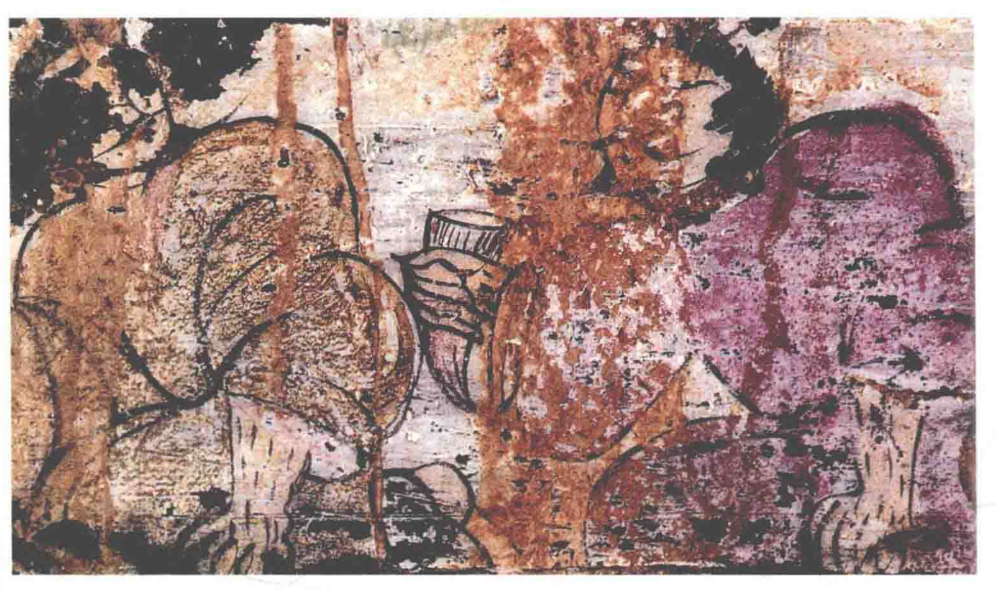


图 3-1-26 河南洛阳烧沟 61 号墓出土的对饮图

相似[1]。这种器物，究竟是一种对外来器物的模仿，还是与新石器时代角状容器的一脉相承，尚不清楚，其源流仍待研究探索。此外，满城汉墓出土了一种小铜杯，椭圆、浅腹与耳杯相似，但一端附有环耳，一组五件，容积比例有一定之规律，应有其专门的用途[2]。汉代杯具的样式多种多样，且各有各的用途功能，器物的丰富多变见证了生活用具的精细化发展。在图像中出现的小道具是有限的，图中所见仅是现实之一角。然而，图像表现的对象，并不是随机挑选的，图像中表现得最多的，往往也是出土数量最多的，如耳杯这样最为流行的代表性器物。

（二）食器

在宴饮图像中，主宾面前设案，其上有多个小碟，以此代表宴会中的食物。汉代实行分餐制，因为没有桌椅，人们席地而坐，个人的食物盛放在相应的容器里置于席前。盛放食物的容器有豆、碗、盘等多种。

在战国的宴饮图像中，豆是最为多见的器物，但在汉墓壁画和画像砖石中则相对不那么常见了。四川中江塔梁子 3 号墓的宴饮图中，筵席之前有放置豆（3-1-5）；内蒙古乌审旗嘎鲁图 1 号墓出土的侍奉图中，白衣侍者一手执豆（图 3-1-27），这些图像说明豆在汉代仍有使用。汉代的豆基本继承了先秦豆的形制和功能，用于盛放“馐”一类的各种小菜和多样化的食品，有细长的足，便于取食[3]。

因为豆有高足，可直接置于地上，碗盘等器物则通常放置于案上。汉代的案有两种，一种是有足的案，属于家具类；另一种是承食器的无足或矮足的案，原名

1 孙机：《玛瑙兽首杯》，《中国圣火——中国古文物与东西文化交流中的若干问题》，沈阳：辽宁教育出版社，1996 年，第 178—194 页。

2 中国社会科学院、湖北省文物管理处：《满城汉墓发掘报告》，北京：文物出版社，1980 年，第 60 页。

3 王学泰：《华夏饮食文化》，北京：中华书局，1993 年，第 61 页。

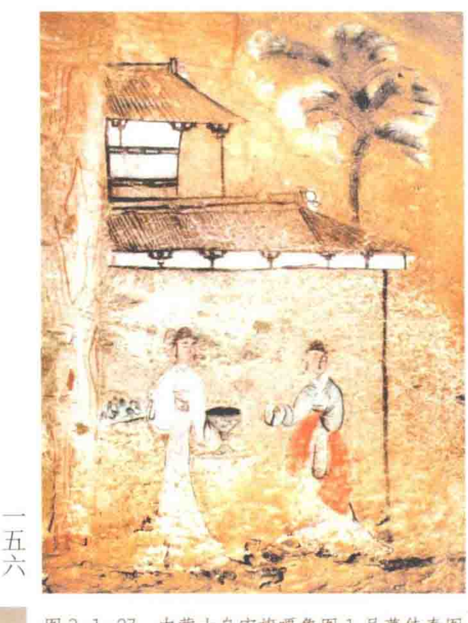


图 3-1-27 内蒙古乌审旗嘎鲁图 1 号墓侍奉图



图 3-1-28 陕西靖边杨桥畔杨二村南侧渠树壕汉墓侍女奉案壁画

棜[1]。承托食器的案类似现代的托盘，大概发明于战国时期。虽然《礼记·礼器》注曰："谓之棜者，无足有似于禁。"又说"禁如今方案"，但宴饮图中筵席之间所置的食案，圆形、方形皆有，可知汉代食案之形不一。

食案上所置的器具，图像中大抵以卵形或圆形图像示意。马王堆 1 号汉墓曾出土上置杯、盘、卮、箸的漆案，案上陈设大概也是这些小型饮餐具，供个人进食用。鼎在汉代仍有使用，并有实物留存，与之配套的盛主食的簋、敦或盒形的"食盛"也有使用。西汉后期，簋形盛和敦形盛已不常见，东汉中期以后，盒形盛亦减少。郑玄注《礼记·丧大记》曰："盛谓今时杯杅也。"[2]可见郑玄时，"远庖厨"的君子们所常见的食器多是杯杅之类的小物。一类器物兴衰，物质文明变化，背后有生活方式的改变。大件的食盛在汉代宴饮图中并不常见，一方面说明这些器物在汉代的使用情况与先秦时大不相同；另一方面也反映汉代宴会中，食物已经事先分好，除了酒从樽中随时取用外，不会在宴会现场从大型容器中取食物到个人的碗盘中。

宴饮图像外，或还有侍奉图，表现侍者在设席之处以外的地方准备饮食，或等候差遣。侍奉图中的侍者，双手捧案而立，说明饮食及器具是先在案上摆好，再同案一起端上（图 3-1-28）。庖厨图中见到的那些叠成一摞的长方形物品，当即是备用的食案。《汉书·外戚传》记载宣帝许后朝皇太后，"亲奉案上食"。《后汉书·梁鸿传》说："妻为具食，举案齐眉。"说的都是使用棜案的故事[3]。案的特点是轻便[4]，能用手抬举。随着家具改变，放置餐具的案变为桌子，就不能随意搬动了，上菜的方式也必然发生的改变，举案齐眉的事也不可能再发生了。

马王堆 1 号汉墓出土的漆案上有箸，可见在西汉中期以前，人们已使用筷子。

1 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 354 页。
2 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 352 页。
3 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 354 页。
4 王学泰：《华夏饮食文化》，北京：中华书局，1993 年，第 61 页。

《汉书·周亚夫传》中提到："景帝赐周亚夫食，不置箸，亚夫心不平，顾谓尚席取箸。"这说明用箸是符合上层社会礼仪的，但箸在两汉宴饮图像中难得一见，似乎暗示在当时，以箸进食在民间尚不普及。《礼记·曲礼》曰："羹之有菜者用梜，其无菜者不用梜。"郑玄注："饭以手"，说明传统上食用羹、饭并不用筷子。箸最初的功能可能是取食、分食，后来才慢慢变成进食的工具[1]。

第二节 图像所见汉代人的饮食

一、汉代人的食材

有宴饮，必须备置酒馔。而中国人认为"民以食为天"，即使不为宴会，准备食物也是日常生活中必不可少的一部分。《汉书·货殖列传》曰："教民树种畜养五谷六畜，及至鱼鳖、鸟兽、雚蒲、材干器械之资，所以养生、送终之具，靡不皆育。"汉代人的食材包括做主食的粮食，做菜肴的蔬菜和肉类，以及多种水果。

汉代主要的粮食作物为所谓的五谷：麻、黍、稷、麦、豆。五谷之外，还有一种重要的粮食作物：稻。农学家认为稻作起源于湖南－印度阿萨姆邦－云南结成的倒三角形地区。稻作遗址主要分布在长江流域，黄河和淮河地区也发现了9处稻作遗址[2]。孙机先生指出先秦时，北方水稻不多，"食夫稻，衣夫锦，于女安乎？"可见孔子时对稻的珍视。汉代已在江南各地广泛种植水稻[3]。四川、广东、贵州、云南等地发现了多件陶制农田模型，田中只有田埂，不见沟塍，说明所表现的是水田[4]。除了稻作地区外，陕西发现的农田模型中，既有沟塍分明的旱田，也有不见沟塍的水田，反映出汉代水稻的种植可能已扩展到黄河流域[5]。西汉末年《氾胜之书》记载："种稻，春解冻，耕反其土。种稻区不欲大，大则深浅水不适。"因此，水田为保持耕地水平，都需区划，汉代水田模型中反映的区划方式有大区划、小区划，并出现了梯田，以适应不同的地理环境和水利条件[6]。

《素问》中有"五菜为充"的说法，即葵、藿、薤、葱、韭。此外，萝卜、芜菁等根类蔬菜在先秦时已有。张机《伤寒论》中记载了一种名为菘的作物，即白菜的早期品种。肉食材料则包括猪、牛、羊、狗、马、鸡、鸭（或鹅）和鱼等多种。东周时有食用马匹之事，《史记·滑稽列传》记载优孟谏楚王将死去的爱马"葬之于人腹肠"。吕思勉曾提出汉人饮食虽较之前为奢，但远低于今日水平，汉人平时不食肉，除特别的一些饮食奢侈者外，有非老者、贵者不肉食之旧法[7]。庖

1 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014年，第18页。
2 刘茂源：《中国古代稻作文化》，刘小燕译，《农业考古》，1992年第3期，第48—55页。
3 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014年，第9页。
4 陈文华：《中国农业考古图录》，南昌：江西科学技术出版社，1994年，第389页。
5 陈文华：《中国农业考古图录》，南昌：江西科学技术出版社，1994年，页390—404。
6 罗二虎：《汉代模型明器中的水田类型》，《考古》，2003年第4期，第74—80页。
7 吕思勉：《中国断代史·秦汉卷》，南昌：江西教育出版社，2013年，第490页。

厨图像中可见琳琅满目的肉食，也多表现庖丁切割肉类食材（图 3-2-1），大抵是因为图像并非日常生活的真实写照，而带有理想化的色彩，所反映是在当时人眼中的豪华饮食。

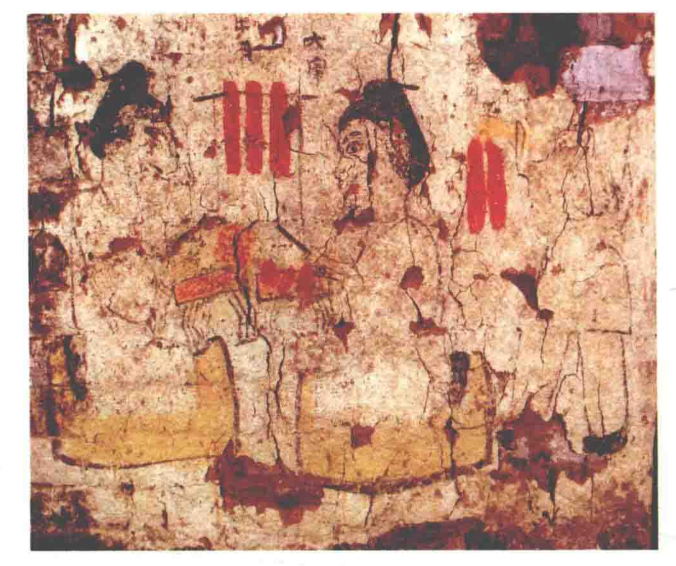


图 3-2-1　陕西旬邑百子村东汉壁画墓“大宰·牛月”图

除了粮食蔬菜外，汉人也种植水果。汉代人栽种的果木有：桃、杏、李、梨、枣、栗、橘、山楂、樱桃等先秦已有的习见品种。此外，汉时还引种了西域的葡萄。南方水果荔枝已在合浦堂排 2 号汉墓中发现[1]。马王堆 1 号汉墓女尸解剖发现甜瓜子，文献中亦有使用甜瓜蒂（苦丁香）入药的记载，说明甜瓜在当时已被驯化栽种。

中原的桃广受欢迎，约在公元 2 世纪传入印度，又从印度传入波斯，再传到欧洲。杏也是从中原，经波斯传入欧洲的[2]。这类水果的西传，不仅是物种的传播，也反映在艺术上。中古时在西亚艺术品上出现的桃形纹样，亦是源自中国。桃在装饰艺术中，是常见的纹样。但壁画中出现桃，通常是“二桃杀三士”故事的标志，图像中二桃或被置于几上，或盛于豆中（图 3-2-2）。唐以后的图像中，各式点心、水果和小食都使用碗盘盛放（图 3-2-3）。反映出汉唐之间，伴随着高足家具的流行，餐具使用也发生变化，适宜置于地上的容器被适宜在桌上使用的容器取代。

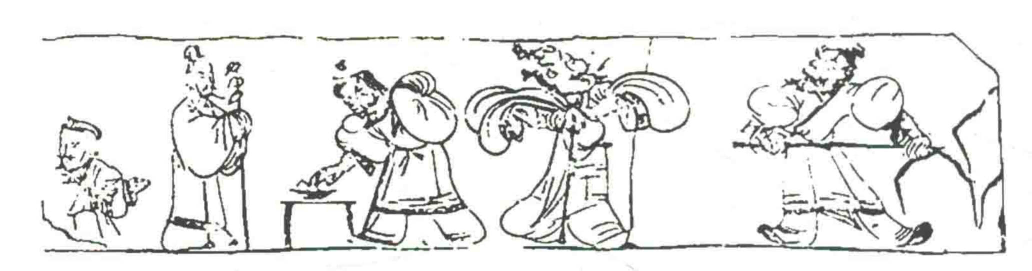


图 3-2-2　洛阳烧沟 61 号汉墓“二桃杀三士”故事图

二、汉代人的烹饪

从农林牧副渔业取得的食材，需经过多个步骤的加工，才能变成食物。汉代陶明器中，有舂米模型，由此可知当时人加工谷米的方法。先秦文献中已经可以看到原料初步加工经验的积累，有“肉曰脱之，鱼曰作之，枣曰新之，栗曰撰之，

1 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 17、19、21 页。
2 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 17—18 页。

桃曰胆之，相犁曰攒之”[1]的记载。肉要脱之，即将肉类剥皮脱骨。《庄子》“庖丁解牛”一节反映出庖丁刀工精湛，而那种游刃有余的刀工，则需要了解动物的结构，证明先秦时候的人已经对牲畜的解剖结构有了相当程度的了解。



图 3-2-3　北京石景山区八角村金墓备宴图局部

加工家畜、禽、鱼的第一步是屠宰，杨爱国统计汉画像石所见屠宰图像有杀猪、宰羊、椎牛、击马、剥狗、烫鸡、剖鱼等[2]。屠宰牲畜，通常为两人以上合作。待载牲畜前常画有一盆，当时用来接牲畜的血之用，不排除汉代有加工血液作为食材的可能（图 3-2-4）。屠宰后的牲畜，还需除毛、剥皮。汉人给屠宰后的牲畜剥皮时，将动物倒吊，然后剥去皮毛。沂南北寨村画像石墓中的剥羊图（图 3-2-5），嘉祥宋山汉墓的剥狗图（图 3-2-6），皆是此类。

大型的牲畜还会被解成肉块，就是图像中常见悬挂的牲畜腿和肉块（图 3-2-7）。鸿门宴中，樊哙所啖的生彘肩，就是猪的前腿，在庖厨图像中是常能看到

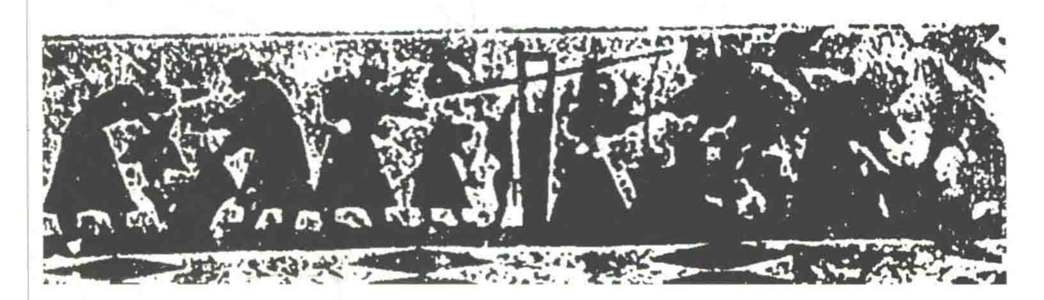


图 3-2-4　武梁祠前室第七石庖厨图



图 3-2-5　沂南北寨村画像石墓中的剥羊图



图 3-2-6　嘉祥宋山汉墓的剥狗图

1 ［唐］孔颖达：《礼记注疏》，四库本，卷二十八。

2 杨爱国：《汉画像石所见庖厨图》，《考古》，1991 年第 11 期，第 1023— 1031 页。

的。肉类还可进一步加工，《史记·货殖列传》中有一位专卖胃脯的浊氏，所卖胃脯将羊胃经沸汤煮过，拌上香料，再曝晒干燥而成，是一种味美而久贮不败的食物[1]。此外《齐民要术》中记载有“灌肠法”，说明北魏之前已有灌肠，山东诸城前凉台汉墓画像石中的庖厨图，展现了庖厨间形形色色的劳作、工具和食材，其中最上方横梁上悬挂的一串条状食材可能就是汉代的灌肠类食物（图3-2-8）。



图3-2-7 河南偃师辛村西南汉墓庖厨壁画

大块的食材在烹饪之前，还需切细。切菜是备膳图像中常见的场景。因为汉代庖厨没有像现代流理台这样的设备，厨师备料都是跪坐于地，在几案上切菜（图3-2-7）。悬泉汉简简11有“告县置：厨更置切肉几，长二尺，令隆”的文字，可为切菜之案形同几案之佐证。这种几案为准备食材专用，能够经受刀的敲击。



图3-2-8 山东诸城前凉台汉墓画像石

从图像中看，屠宰、酿酒、备料与烹饪有明显的空间区别。灶台多在屋檐之下，可以看出烹饪往往在室内进行，说明汉代有了砌有灶台的专门厨房。古时厨房在正房之东，故称东厨。曹植《当来日大难》诗：“日苦短，乐有余，乃置玉樽办东厨。”汉墓仿第宅而建，故象征厨房的设计，也往往在墓室之东。

汉代的厨房中设有灶，现已发现多个汉墓有陶灶模型陪葬（图3-2-9），证明汉代灶的设计已经有了火身、灶台、火眼、烟囱等结构，各地陶灶的设计有所差别，陶灶模型上表现的食物等

1 陶文台：《中国烹饪史略》，南京：江苏科学技术出版社，1984，第132页。

也不相同：如洛阳地区陶灶多为方形，南方发现的陶灶多有汤镬，反映了陶明器制作的地方特色，也间接地展现了不同地方烹饪习惯和饮食文化的特色。



图 3-2-9 汉陶灶，国家博物馆藏

在没有灶台的时候，人们在三足器物底下起火，烹煮食物，所以主要的炊煮器为鼎、鬲、甗等。商、周时的甗和汉代的釜甑都是蒸谷物用的，汉代粮食多蒸熟食用，即所谓粒食[1]。甗在器形上可分为联体甗及分体甗，分体的甗由上面的甑和下面的鬲构成，联体甗分明显的上下两部分，上面与甑相似，下面与鬲相似。甗下部的鬲用于煮水，上部的甑放置食物，两者以箅相隔。出土的青铜箅一般有线形或十字形的孔，供蒸汽通过。汉代烹饪使用灶，所以不再使用三足的甗，取其上半甑部盛放食物，以釜代替甗之下半的鬲部煮水，就成了汉代的釜甑。陶灶上多塑造出釜甑，可见这是制作主食的重要炊具。广州南越王墓出土的釜甑，无足，下有铁质支架，可知是用于灶上的。与釜甑一同发现的，还有鍪等适于灶上烹饪的炊具（图 3-2-10）。



图 3-2-10 广州西汉南越王墓出土炊具及支架

汉代人的主食虽然以饭为主[2]，但磨面制饼在战国时逐渐推广，西汉城镇中买饼已经常见。制作面食需要的石磨，最早的实物见于秦代[3]，汉代庖厨图中也能看到磨的图像。汉代面食通称为饼，有水煮的汤饼，烤制的炉饼、烧饼，以及蒸制的蒸饼或笼饼。笼饼之笼，即是蒸笼，汉代的蒸笼有多个矮屉相迭，置于灶上蒸食物，笼屉的层数少则三四，多可达十层[4]。

烹煮肉类使用的锅则叫“镬”，但也有用鼎烹煮食物的图像[5]。《盐铁论·散不足》有“濡鳖脍鲤”之语。濡是指煮肉时不进行调味，熟成后再以酱汁佐之的烹调方法。《礼记·内则》：“欲濡肉，则释而煎之以醢。”郑玄注：“凡濡，谓亨之又以之和之也。”这里提到进食前以酱汁煎肉的过程，就需要用到“染器”。染器由染杯和染炉构成，国家博物馆藏有“清河食官”铜染。河北南和左村西汉

1 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 24 页。
2 吕思勉：《中国断代史·秦汉卷》，南昌：江西教育出版社，2013 年，第 489 页。
3 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 24 页。
4 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 25 页。
5 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 28 页。

墓出土一件染器，盘底有小轮子，可拖动，设计颇有心思[1]。染器内盛酱，汉代的酱，是大豆发酵而成。除了酱之外，汉人还用大豆制作豆豉。马王堆1号墓遣册中有"豉一瓯"。

除了灶上的蒸与烹，图像中常见的烹饪方法还有炙烤。《齐民要术》中有专章记载"炙法"。河南洛阳烧沟61号汉墓出土了一幅炙肉图（图3-2-11），图中有一四足方形火炉，与广州南越王墓出土的烤炉相似（图3-2-12），炉中红色火焰正在燃烧，一人手执长叉在火上烤肉。汉代人是否有一边烤一边享用的习惯？《太平御览》中记载了一个管理膳食的官员遭人陷害，巧妙地为自己辩白的故事："陈正，字叔方，为太官令，与黄门侍郎有隙。因进御食，以发内炙中。光武见之，怒将斩正，正曰：'臣当万死者三：山炭增冶吐炎，焦肤烂肉，而发不销，臣罪一也；匣出佩刀匠也，砥砺，而亏肌截骨，曾不能断发，臣罪二也；臣少事眼目，书奏章表，犹读表五经，具供御食，与承及庖人六目齐视，岂不如黄门两目？臣罪三也。'制赦之。"故事中的陈正进呈给汉光武帝的炙肉，显然是在厨房中烤好的肉。河南密县打虎亭汉墓中的庖厨图，展现了从串肉串，到烧烤，最后将烤熟的肉串送往宴席的整个过程（图3-2-13）。多人分工协作，各个工序都进行得有条不紊。时代稍晚的嘉峪关画像砖上，还有侍者手举烤好的肉串，奉给主人享用的画面（图3-2-14）。根据上述图像显示，烧烤的过程应当是在庖厨中完成的。虽然在厨房中烤



图3-2-11 河南洛阳烧沟61号汉墓炙肉图



图3-2-12 南越王墓出土小铜烤炉

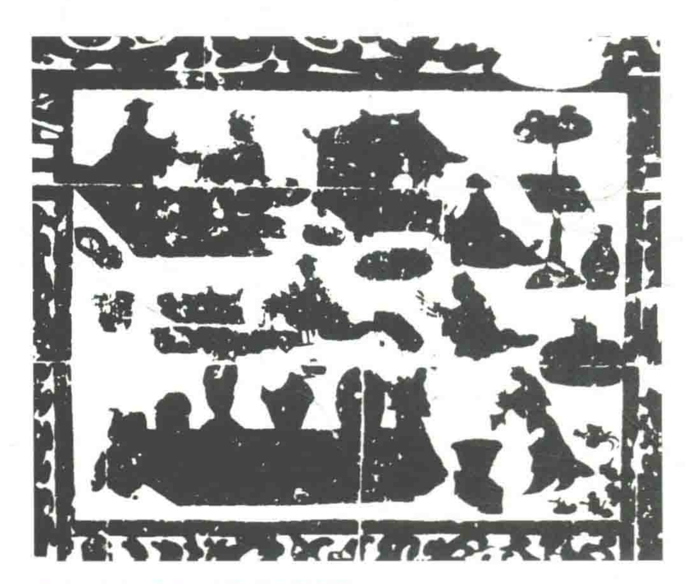


图3-2-13 密县打虎亭庖厨画像石

1 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014年，第30页。

好肉串再送到宴席上享用的证据较多，但画像石中也有檐下二人对坐，手执烤肉的图像，故亦不能排除边烤边吃的可能。



图 3-2-14 嘉峪关献烤肉画像砖

汉代厨膳操作人员已经有了专门的工作服：紧身的“襛衣”，“犊鼻裈”式的围裙，名为“青褠”的护袖，这样的工作服干净利索，便于从事[1]。但庖厨图中的操作人员，通常穿着长短不一的袍服，有些还是宽袍大袖，似乎并不便利（图 3-2-15）。这意味着在庖厨劳作的人，并不都是专业厨师，有些是一般的家庭成员。其中又以女性为多，显示虽然见于文献的名厨男女皆有，但在汉代家庭中，承担厨房工作的主体为女性。这一情况，在中国传统社会中长期保持，相传北魏崔浩所著《食经》，即得自母亲卢氏的口传[2]。

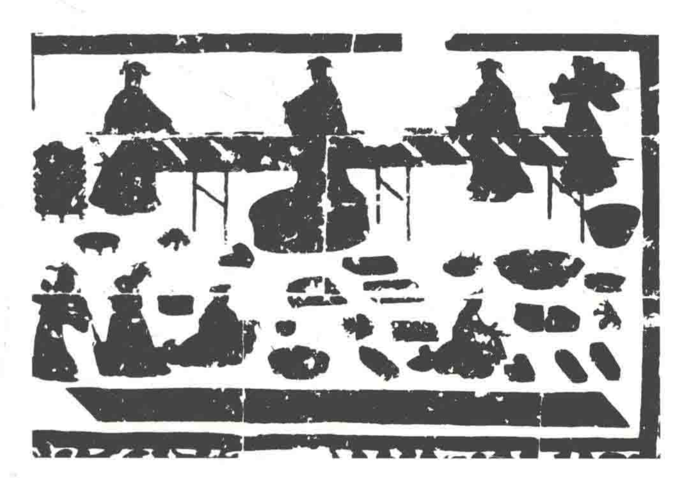


图 3-2-15 密县打虎亭 2 号汉墓备膳画像石

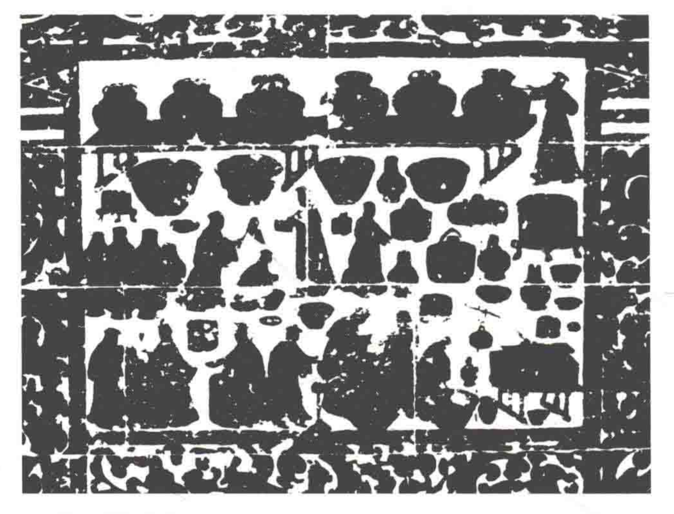
三、汉代人的饮料

汉墓壁画中，凡有宴几必有酒。汉代的酒是反复重酿多次的酒，连续投料法重酿，耗时较长，淀粉的糖化和酒化较充分，但与后世的烈酒相比仍是清淡的。汉代文献中常说有人饮几石酒而不乱，正反映出汉代酒不是烈酒[3]。皮锡瑞《经学通论》指出古酒“新酿冷饮”，《楚辞·大招》有：“清馨冻饮，不啜役只。”曾侯乙墓出土的大冰鉴中固定着贮酒的方壶，说明喝的是凉酒。这一习惯到唐代仍未完全消失。如欲饮热酒，则取小炉上置饮具加热[4]。

文献中常见人酤酒于市，说明酒在汉代已经是商品，酿酒业成为一项规模较大的食品工业。一般的小业主自酿自卖，大型酒坊则集中在通邑大都。政府机构少府下设太官、汤官主饮酒，官营作坊生产规模盛大，“奴婢各三千人”，经费“岁且贰万万”。贵族家中和地主田庄之内，为了满足自身消费也多设有酿酒作坊。汉代酿酒的主要原料为谷物，果酒也已出现，并产生了宜城醪、苍梧清等地方名酒[5]。

不仅肉食是一种理想化的奢华图像，酒也是一种超越平常生活的表现。汉

1 陶文台：《中国烹饪史略》，南京：江苏科学技术出版社，1984，第 25 页。
2 陶文台：《中国烹饪史略》，南京：江苏科学技术出版社，1984，第 133 页。
3 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 44 页。
4 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 44—45 页。
5 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991，第 345 页


图 3-2-16 密县打虎亭 2 号汉墓酿酒画像石

代出现“酒政”，汉代文帝、景帝、和帝、顺帝及汉末的吕布、张鲁、曹丕等皆有禁酒。《史记》中记载“灌夫使酒，而终以杯酒招祸”，颜师古注：“使酒，因酒而使气也。”又《汉书》言季布“使酒难进”，说明汉代人注意到饮酒使人醉，会影响人的言行，与人冲突，甚至引发祸事。王充《论衡·潜夫论》中言“酒徒无行之人”，提出“饮酒有法”[1]。故文帝虽不禁平时酤酒，但严禁群饮。更主要的禁酒原因是酿酒耗费粮食[2]，若遇粮食产量低时，便会出现禁酒的法令，如景帝中三年，夏，旱，禁酤酒，《三国志·蜀志·简雍传》中亦记载蜀汉先主以天旱禁酒，酿者有刑。由于禁酒令并不是一种长期贯彻的法令，酤酒、饮酒之风盛行[3]。

酤酒于市外，汉代还多有家中自酿的酒水，图像所见多为自家酿酒。非独酒如此，《盐铁论·散不足》曰：“古者不粥饪，不市食。及其后，则有屠沽、酤酒、市脯、鱼盐而已。今熟食编列，肴施成市。”《论衡》中亦提到：“海内图肆，六畜死者，日数千头。”证明汉代的市场中，有大量的酒和食材在交易。但汉代墓葬艺术中的庖厨图像中，常有屠宰、酿酒的情景（图 3-2-16），说明当时，特别是大户人家，多有在东厨自行制备饮食材料。二者的不同，可能是因为图像经过艺术加工的原因，但艺术加工往往有所本。由是观之，汉代人家自给自足的能力和零售商业的情况，值得探究。

汉时茶也见于史籍。西汉王褒《僮约》中有“烹荼尽具”“武阳买荼”中提到的“荼”应当就是茶。西汉至六朝的饮茶法为“粥茶法”，煮茶和煮菜汤差不多。学者认为最初的粥茶是饮食之补充，魏晋时代才出现精致的饮茶法，才使饮茶之风进入上层社会[4]。虽然古代中国可与酒相提并论的饮品就是茶，但汉代尚无茶之文化，饮茶也不见于图像。

第三节 图像所见汉代乐舞百戏

《后汉书·张步传》载：“（步）离席跪谢，乃陈乐献酒，待以上宾之礼”。

1 王子今：《秦汉文化风景》，北京：中国人民大学出版社，2012 年，第 205—212 页。

2 《韩非子·外储说》：宋人有酤酒者，升概甚平，遇客甚谨，为酒甚美，悬帜甚高，然不售，酒酸怪其故。问其所知，问长者杨倩，倩曰：“汝狗猛耶？”曰：“狗猛，则酒何故不售？”曰：“人畏焉。或令孺子怀钱，挈壶瓮而往酤，而狗迓而龁之，此酒所以酸而不售也。”非蒸馏酒内杂质多，易腐败发酸，不宜久储，更加重了大规模商业性酿酒可能造成的粮食浪费。

3 吕思勉：《中国断代史·秦汉卷》，南昌：江西教育出版社，第 490 页。

4 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 55、56 页。

汉人置酒宴的同时，亦设乐舞以供耳目之娱。

一、汉代音乐

音乐有雅俗之分。所谓“王者功成作乐，治定制礼。”据文献记载，周代的礼乐制度中，已形成一个功能完备的雅乐体系，强调音乐与政治制度、伦理道德、社会秩序、风俗教化、宗教情感等相协调，主要为礼仪活动服务[1]。与此同时，娱乐性的，强调情感表现的散乐也有所发展。春秋战国这个被称为“礼崩乐坏”的时代，各地新声俗乐更是蓬勃发展。相比之下，传统雅乐则显得缺乏生机，到汉代传统雅乐已出现“但能纪其铿锵鼓舞，不能言其义”[2]。在大一统的时代背景下，汉代音乐吸纳了各地俗乐并重新整合，制作以俗入雅、雅俗交融的“新雅乐”[3]。制作雅乐的同时，民间俗乐仍继续发展。“太乐令丞所职，雅乐也；乐府所职，郑维之乐也。”[4]郑卫之乐即民间俗乐，俗乐与雅乐并存，各有其使用的领域，但彼此影响，音乐中的雅俗之争在之后的历朝历代都有延续[5]。

无论雅乐还是俗乐，都需要通过一定的方式加以表现。借助人的歌咏来表现的声乐，只能从文献中残留的歌词中寻找些许踪迹，而演奏器乐所用的乐器，仍有实物遗存。汉代音乐的主奏乐器以管吹乐器和弹拨乐器为主，对先秦器乐以金石乐器为主的模式做出了调整。汉代常用乐器有：排箫、角、笙、埙、茄、筑、琴、瑟、筝、节、鼓等，根据不同的用途，乐器组合和乐队编排可自由灵活变化[6]。

因为丝竹乐器为汉代音乐的主奏乐器，对音乐的欣赏也偏重于丝竹，汉赋中有王褒《洞箫赋》、马融《长笛赋》、蔡邕《琴赋》等代表性的篇章，反映了汉代文人的音乐观。墓室壁画图像所反映的乐队，也以演奏丝竹乐器为主。其中弹琴的图像是最为丰富的，这一情况与汉代琴在各阶层广泛流行[7]的情况相符合。

虽然丝竹乐器是汉代器乐的主奏乐器，但钟磬一类的金石乐器依然有使用。西汉王侯级的陵墓，如山东枣园镇洛庄汉墓，以及江西南昌海昏侯墓等，仍陪葬编钟、编磬。但在马王堆汉墓等贵族墓葬中，虽有丝竹乐器，但已经看不到钟磬的踪迹，说明汉代钟磬的使用，可能局限于社会顶端的一部分人中，且多用于礼仪性场合。

相应的，金石乐器在汉代图像中也较为少见。在画像石中虽然有鸣钟击鼓图（图3-3-1），但钟鼓并不成编成组使用，只宜击节而不能演奏复杂的乐曲。汉代画像石中演奏金石之乐的图像，大多反映了祭祀或其他礼仪活动的场面。如山东沂南北寨村汉墓东壁横额画像（图3-3--2），左立建鼓，右设钟磬，前有吹鼓弹奏的乐队，是由金石和丝竹共同构成的大型乐队。这一演乐画面前有百戏，后有鱼龙曼延，展现了一场在民间公开演出的盛大表演。跟随乐队出现的鱼龙戏，与

1 冯建治、吴金宝、冯振琦：《汉代音乐文化研究》，开封：河南大学出版社，2009年，第3页。
2 引自［宋］郑樵：《通志》，四库本，卷五十四，太乐令。
3 冯建治、吴金宝、冯振琦：《汉代音乐文化研究》，开封：河南大学出版社，2009年，第6页。
4 ［宋］王应麟：《汉艺文志考证》，四库本，卷八。
5 冯建治、吴金宝、冯振琦：《汉代音乐文化研究》，开封：河南大学出版社，2009年，第8页。
6 冯建治、吴金宝、冯振琦：《汉代音乐文化研究》，开封：河南大学出版社，2009年，第237页。
7 冯建治、吴金宝、冯振琦：《汉代音乐文化研究》，开封：河南大学出版社，2009年，第243页。

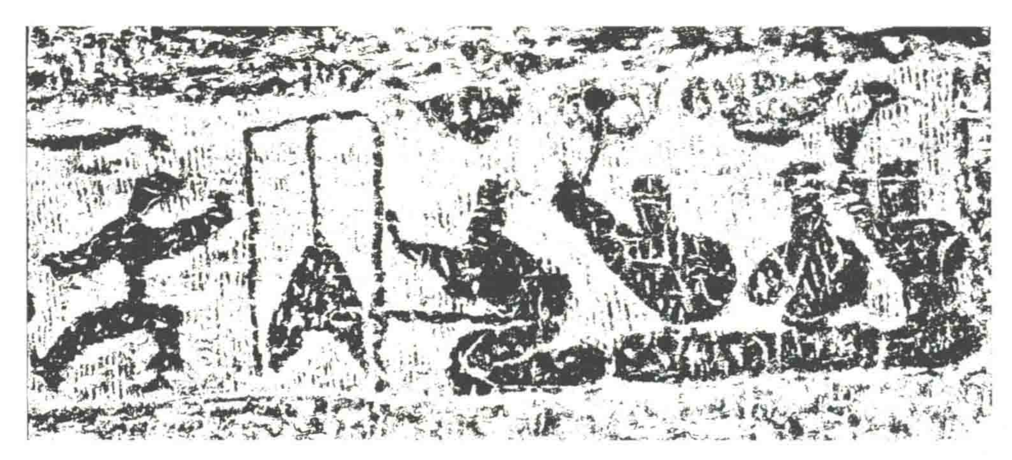


图 3-3-1　南阳军帐营画像石鸣钟击鼓图

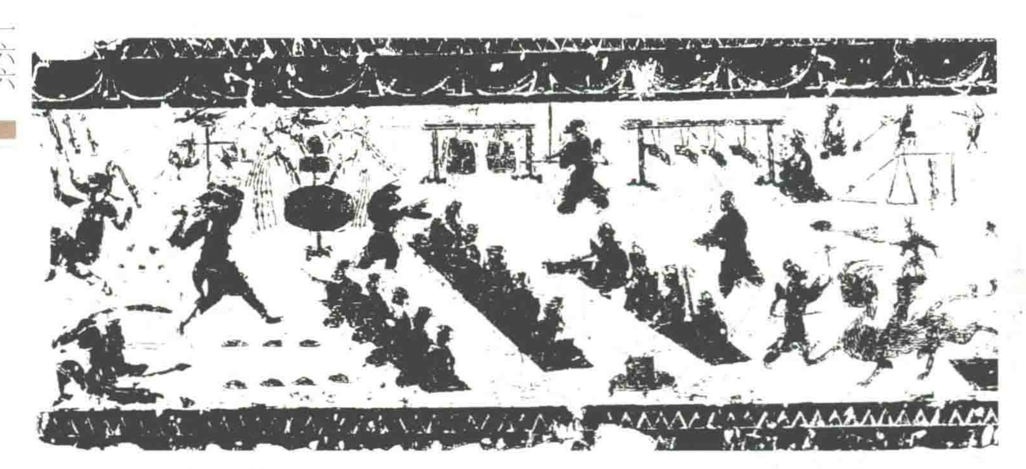


图 3-3-2　山东沂南北寨村汉墓东壁横额画像

民间信仰关系密切，庞大的演出队伍除了是祭典的组成部分外，更烘托出一场庆典的热闹场面。与之类似的带有宗教色彩的表演活动，还有文献中记载了一种“总会仙倡”乐舞，由舞者扮演仙人，在乐声中翩然起舞。这一表演，与屈原《九歌》似有一定渊源。汉代舞乐在继承神仙信仰的同时，将用于宗教仪式的音乐和舞蹈世俗化了。

《汉书·韩延寿传》记载韩延寿出行的仪仗中有“鼓车歌车”，可知汉代音乐除了在各种场合的专门表演外，还有用于仪仗排场中者[1]。长清孝堂山画像石中有车骑吹鼓图（图 3-3-3），即反映了出行仪仗中使用骑吹乐队的情况。

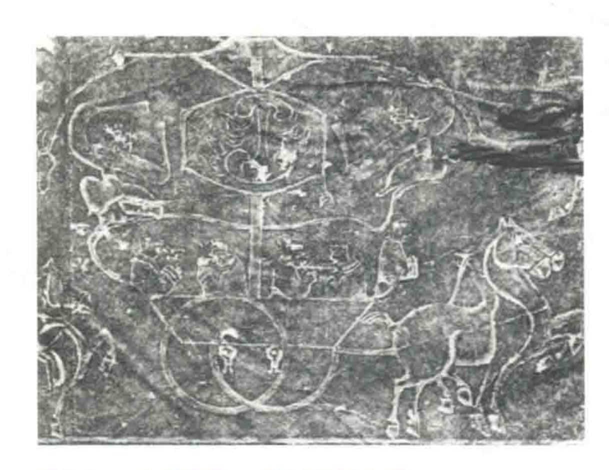


图 3-3-3　长清孝堂山画像石车骑吹鼓图

1 冯建治、吴金宝、冯振琦：《汉代音乐文化研究》，开封：河南大学出版社，2009 年，第 266 页。

二、汉代舞蹈

乐舞并称，音乐舞蹈二者关系紧密，演乐与舞蹈常常一同出现在图像中。汉墓壁画和画像砖石中所见的舞蹈，有一人独舞，也有二人对舞，还有多人群舞。汉代帝王陵等高规格墓葬，不用壁画或画像砖石，多陪葬乐舞俑，如徐州狮子山楚王陵中，就出土了一组长袖舞俑。无论乐舞图像还是舞俑，反映出汉代富裕阶层的生活中，乐舞占了很大的分量。舞蹈表演者，虽有男性，但女性尤多。汉代能歌善舞的女性伎乐伶人被称为女乐，汉代宫廷豪门皆喜女乐，宫廷“内置黄门工倡”，皇宫后院蓄养女乐众多，贵戚豪门争相效仿，《汉书·田蚡传》中田蚡自称：“所好音乐狗马田宅，所爱倡优巧匠之属。”而《后汉书·马融传》中提到：“（马融）常坐高堂，施绛纱帐，前授学徒，后列女乐。”汉高祖戚夫人、汉武帝李夫人、宣帝刘询的母亲王翁须及成帝皇后赵飞燕，皆是因歌舞技艺得到统治者的注意，但她们的身世经历中，歌舞技艺只是改变命运的契机，其后获得的地位不见得与乐舞才艺有多大关系。只有少数一些艺者能以技艺留名青史，如曹丕《与繁钦书》中：“今之妙舞莫巧于绛树”一句里的绛树便是汉末的著名艺者。一般来说女乐伶人为奴隶身份的倡人，如武帝李夫人出身世代从艺的“故倡”之家，或官宦豪门家中的舞姬，以及被称为“歌舞者”的一些社会地位低下的家伎，或能歌舞的平民女子[1]。这些人依附富家豪门生活，甚至被当成礼物或商品赠送或买卖[2]。文献中对蓄养女乐的指摘多是针对过度沉迷和奢靡，蓄养女乐一事本身在当时是合理而且普遍的。汉代一般的富足人家，即使不蓄养伎乐伶人，至少都有能力延请艺人表演。对于身份地位并不是很高的壁画墓墓主来说，观赏乐舞须得是其生活的一部分，乐舞图像才会如此广泛的出现在汉墓壁画中。

舞蹈与音乐一样有雅俗之分，春秋战国时，俗舞呈现上升趋势。汉武帝时，扩充乐府，对民间俗舞进行管理，并以俗舞观民风[3]。宫廷乐官桓谭不好雅颂而悦郑声，曾言：“余颇离雅操，而更为新弄。”[4]图像所见乐舞，并无专门舞台，大多是舞者在一空地表演，前设乐队，后方坐观赏乐舞者。观众席上设屏风、几案，与宴饮情景相似，说明所表现之乐舞，大多是宴会中的助兴节目（图3-3-4）。《乐府诗集》卷五三有：“（杂舞者）始出自方俗，后浸于殿庭，盖自周有缦乐、散乐，汉因之增广，宴会所奏，率非雅舞。”可知图像中的舞蹈以民间杂舞为主。虽然出自“方俗”，但已发展为观赏性的舞蹈，脱离了原始舞蹈的自娱性，作为一种表演艺术在观赏性上取得很大的成就[5]。《舞赋》《章华台赋》《观舞赋》等文章的出现，体现了士大夫从艺术角度对乐舞的欣赏，甚至思考，故而汉代被认为是舞蹈发展史上一个里程碑式的阶段。

汉代舞蹈在春秋战国时的舞蹈，特别是纤巧精致的楚国舞蹈基础上发展演变

1 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 932 页。
2 戚夫人曾遇招买歌舞者的贾长儿，后被作为礼物送给太子。
3 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 904 页。
4 引自［宋］王应麟：《玉海》，卷一百十，桓谭：《新论·离事》。
5 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 945 页。

而来的[1]，注重上肢的表现，或以手、袖为容；或执巾带、乐器、武器而舞，有长袖舞、巾舞、剑舞、干戚舞等。图像中最常见的舞蹈为长袖舞和巾舞。长袖舞的历史至少可追溯到周代[2]，洛阳金村出土的玉舞人（图 3-3-5），便是用 S 型的身姿和翻转的长袖表现舞者的形态[3]。文献记载楚有翘袖折腰之舞，汉代人多有继承，汉画像石中多有作翘袖折腰状的舞者形象。长袖舞有独舞，也有集体舞。徐州狮子山西汉楚王陵出土一组长袖舞女俑（图 3-3-6），可以借之想见长袖舞穿插交错，“修袖缭绕而满庭”“罗衣从风，长袖交横”的情景。巾舞不用长袖，而借助长巾表现，也是汉代著名杂舞之一，后称“公莫舞”。巾舞的表演者有男有女，舞者将长巾挥舞出不同的效果，有“香散飞巾，光流转玉”的风采[4]。巾舞在表演时，并搭配有踏鼓等技艺，以丰富演出效果，所以长袖舞者或跪或立，而巾舞者或有足踏弓步的姿态，显得更具动感（图 3-1-10）。

为了展现长袖或长巾翻飞的景象，无论陶俑、玉佩还是画像，几乎都不约而同地表现舞者扭腰，一臂上举将巾袖向上扬起；一臂在下使巾袖绕于身侧的姿态，这固然是适合表现优美舞姿的样式，但也可以看出从战国时代已经形成了表现舞者形象的惯用模式。虽然壁画对人物姿态的刻画相对灵活，仍是在这一惯用模式的基础上，将舞者踏步摆手的姿态表现得稍稍生动多变。

与长袖舞、巾舞这些表现的婀娜绚烂的舞蹈不同，还有一种由男子表演的，充满力量感的，表现肢体雄强的舞蹈，即“东海黄公”之舞。这一节目可以看作是早期的舞剧，从《西京赋》《西京杂记》

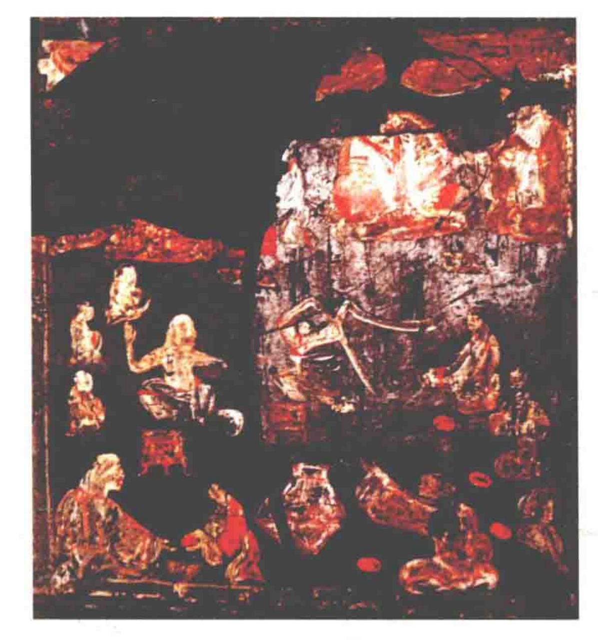


图 3-3-4 宴饮观舞壁画





图 3-3-5 洛阳金村玉舞人



图 3-3-6 狮子山楚王陵出土一组长袖舞女俑

1 鲁迅：《汉文学史纲要》：“楚汉知已，诗教已熄，民间多乐楚声，刘邦以一亭长登帝位，其风遂亦被宫掖。”

2 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 907 页。

3 （日）梅原末治：《洛阳金村古物聚英》，京都：小林出版部，1937 年，第 60 页。

4 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 908 页。

的记载中可知，表现的是黄公与虎搏斗的情节。画像石中一些袒露上身，振臂欲搏状的男子形象，可能就是黄公之舞的表演（图 3-3-7）[1]。

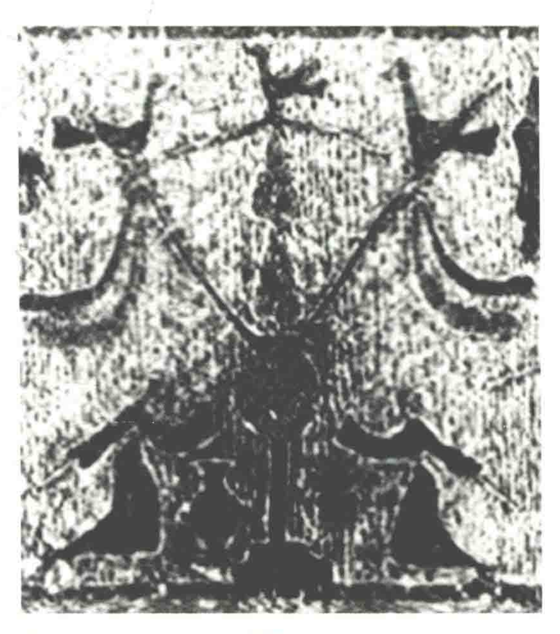
此外还有"建鼓舞"，建鼓舞不是史籍中的专名，当代学者据打击建鼓翩然作舞的图像名之[2]。建鼓图像，在先秦时期已经出现：曾侯乙墓出土的鸭形漆盒的一侧，便绘有神人击打建鼓的图像（图 3-3-8）。汉代图像中的建鼓，除了表现击鼓外，更多了表演者跳跃的舞姿，舞蹈的意味大为强化。建鼓舞的表演者为男子，但江苏出土的一幅建鼓舞图像中，舞者长裙纤腰，可能为女性（图 3-3-9）[3]。与击鼓有关的舞蹈，另有鼗舞。《仪礼·大射》，"鼗，如鼓而小有柄，宾至摇之以奏乐也。"鼗原是一种乐队指挥的信号，汉时举鼗而舞，则与《仪礼》之制大不相同了。

四川地区的画像砖石中有一种被称为"巴人舞"的舞蹈图像（图 3-3-10），反映了一种具有地方特色的舞蹈：舞者身着独特的衣裤，站成一排，手牵手而舞，舞姿与现在西南少数民族村落中的一些庆典舞蹈相似。源自不同地区、不同民族的舞乐除了在当地流传外，也传播到中原地区，使汉代乐舞中融入不少"胡风"。掸国、海西、大秦都有伎乐伶人到汉廷表演[4]，贾谊《新书·匈奴》提到："令奴人傅白墨黑绣衣，而侍其堂者二三十人，或薄或掩，为其胡戏。""上使乐府幸假之，但（俾）乐、吹箫、鼓鼗、倒挈、面者更进，舞者蹈者时作，少闲击鼓，舞其偶人，昔时乃为戎乐。"胡戏、戎乐都反映了边疆艺术的内传，河南西华西汉墓中，有模印的舞者形象，皆深目高鼻，分明是胡舞艺人。

文化的交流是双向的，在中原接受外来


图 3-3-7　南阳石桥百戏画像石"东海黄公"之舞图


图 3-3-8　曾侯乙墓鸭形漆盒侧面建鼓图


图 3-3-9　江苏出土建鼓舞图像

1 这些图像或被认为是驯兽或角抵的表演，当属百戏一类。乐舞百戏在图像中，往往是互相混杂的，由此看来，汉代乐舞与百戏可能没有严格的分野，有着互通的一些表演。
2 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 910 页。
3 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 912 页。
4 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 913 页。



图 3-3-10 綦江崖墓“巴人舞”画像石

文化影响的同时，中原舞乐也逐渐向外传播。四川出土的一件东汉画像砖上，有骆驼载乐图像（图 3-3-11），反映了“走马及骆驼为乐”的西域文化，但骆驼所载却是中原风格的建鼓舞乐，体现了文化交流带上文化融合的情况。



图 3-3-11 四川东汉骆驼载乐图画像砖

三、汉代百戏

宴会上演的余兴节目，乐舞之外，还有百戏角抵之类。《乐书》称：“角抵戏本六国时所造，秦因而广之。”汉代，在吸收西域及边疆少数民族的一些表现艺术形式后，逐渐形成为综合舞蹈、杂技、武术、幻术、滑稽戏、音乐、演唱等多种技艺形式的百戏。其中舞轮、抛丸、跳剑等，是典型的胡戏，但其图像在各地都有发现（图 3-3-12、图 3-3-13），说明其在汉地传播甚广，表演者亦有汉人，说明除了胡人来汉地表演外，胡戏的技艺已被汉人学习掌握。

《西京赋》中有“尔乃建戏车树修旃，侲僮程材，上下翩翻，突倒投而跟挂，譬陨绝而复联。”记载的是一种小童表演的高空杂耍，与画像石中小童爬杆倒立的图像相合。除此之外，百戏图像多展现表演者灵活的身姿，身材比例看上去较为矮小，甚至有可能是小童或侏儒（图 3-3-14）。据《西京杂记》所载：“有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河。”黄



图 3-3-12 四川长宁 2 号画像石棺百戏图



图 3-3-13 河南南阳瓦店百戏画像石

公少时能为之术，即可能是百戏中的技艺，暗示汉代有少儿为百戏表演的情况[1]。而古代也多有侏儒表演，与文献中“俳优侏儒”的说法相应。

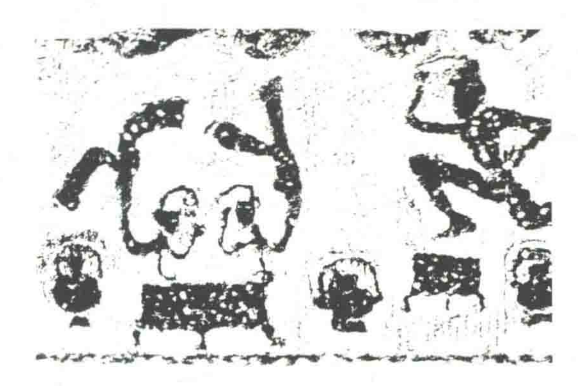


图 3-3-14 南阳七孔桥乐舞百戏画像石

图像中的百戏有时在宴会中出现，与乐舞一同作为助兴的表演；有时则不伴随宴饮图像，可能是在空地或广场进行的公开演出，是汉代文化中重要的公共演艺活动，反映了汉代城市中活跃的文化生活。春秋战国时代，新型的都会城市开始大量出现。城市规模和人口扩大，交通、工商业发达，城市的管理和建设布局开始系统化和条理化。两汉时期，城市的发展更为突出。西汉时，晁错提出：“（筑城）民至有所居，作有所用……使民乐起处而有长居之心也。”[2] 规划新城，对土地、水源以及生活相关的各项内容进行通盘设想，使城中人安居乐业[3]。两汉城市是官吏士人、工商业者和从事各种行业的平民聚居的地方，居民中也包括百戏的表演者。娱乐是人们日常生活的内容之一，幻术、杂技、摔跤、鼓吹、角抵以及说书等节目纷纷在城中上演。

第四节 游艺嬉戏

一、儿童玩具

游戏玩乐是儿童生活的主要特征，于是有“游遨嬉戏如小儿状”[4] 等语。虽然文献中记载不少少年老成，不好戏弄的情况，但多数儿童还是以掩雀、捕蝉、

1 王子今：《汉代儿童生活》，西安：三秦出版社，2012 年，第 61 页。
2 ［明］梅鼎祚：《西汉文纪》，卷七，引晁错《复言募民徙塞下事》。
3 王凯旋：《秦汉生活掠影》，沈阳：沈阳出版社，2002 年，第 46—59 页。
4 《群书考索》卷四十七：“百姓遂安，耆老之人不至市里，游遨嬉戏如小儿状。”

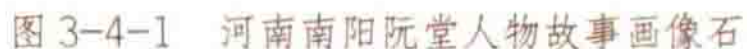
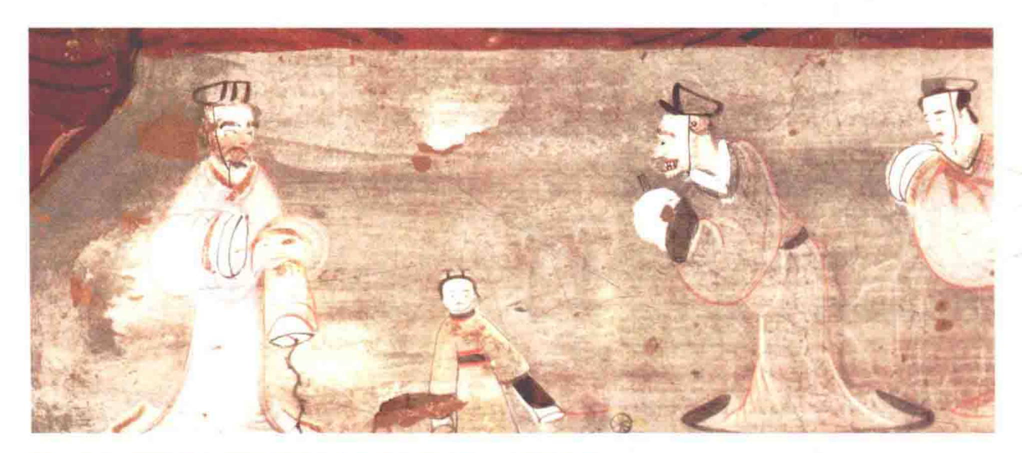


图 3-4-1 河南南阳阮堂人物故事画像石


图 3-4-2 四川渠县沈氏阙石刻，小童攀斗拱

意钱等游戏为乐[1]。四川彭州义和乡征集的画像砖、河南南阳出土的画像石（图 3-4-1）等都有孩童嬉戏的情景；四川渠县沈氏阙石刻中，有一小童攀斗拱似要去捕捉雀鸟的图像[2]（图 3-4-2）。这些图像生动地表现了孩童的顽皮。

晋人《幽求子》："年五岁有鸠车之乐，七岁有竹马之欢。"鸠车、竹马这些玩具，在汉代也已经出现，并在民间长期流行[3]。鸠车是一种玩具车，其形制在《宣和博古图》《西清古鉴》等图籍中有记载，大体描绘为中有一鸟形物，旁夹两轮的形态。鸠车实物也有出土，洛阳涧西区汉墓 M45 中出土一件"体形为鸟，实腹，两翼成车轮状，中有一轴，可拉动"[4]的陶玩具，即为陶制鸠车。在孔子见老子图像中，当中身材较小者即为传说中的神童项橐，身旁往往附有一个带轮的玩具车状物，应当就是鸠车之类的玩具（图 3-4-3）。图像中的玩具车，有些没有表现出鸠形结构，如武氏西阙正阙身背面画像中，项橐手牵一轮状物（图 3-4-4），有时被认为是滚铁环，但从图像的常用表现方式的角度来考虑，牵玩具车的


图 3-4-3 陕西靖边杨桥畔杨二村南侧渠树壕汉墓孔子见老子壁画

1 王子今：《汉代儿童生活》，西安：三秦出版社，2012，第 63—68 页。

2 有学者认为攀斗拱者为猿猴，是早期的射猿图像（巫鸿：《礼仪中的美术》，北京：读书·生活·新知三联书店，2005 年），但图像中攀斗拱者的手有明显的拇指，是人类的手掌，与斗拱下方人手相同，脚的特征也与下方人物一致，只是身形较小，应当是一赤足顽童。

3 王子今：《汉代儿童生活》，西安：三秦出版社，2012，第 69 页。

4 中国科学院考古研究所：《洛阳中州路（西工段）》，北京：科学出版社，1959 年，第 49 页。

可能更大。这类玩具已有可滚动的车轮，拉着走取乐为要，省略鸠形结构，以车轮代表整个玩具，可能是一种简化、写意的表达方式；也有可能是这类玩具车，不一定全为鸠形。王符《潜夫论·浮侈》："或作泥车、瓦狗、马骑、倡俳，诸戏弄小儿之具以巧诈。"[1]言泥车而非鸠车，或意味着玩具车有多种。当中做成鸟形的"鸠车"，或是最为流行的一种样式，因而成为这类玩具的代表。玩具车除了陶质的外，也有铜质的。洛阳涧西区 M41 就曾出土一件铜鸟，两侧有轮轴，可能是一件铜鸠车[2]，因轮为木质，出土时已朽，所以未见车轮。此外，日本藤井有邻馆藏有一件传为汉代的青铜鸠车。铜质虽坚但贵重，自然不如陶制鸠车多见，能够在民间流行的玩具车还属"泥车"。



图 3-4-4　武氏西阙正阙身背面画像



图 3-4-5　徐州出土孔子问师画像石

徐州所出的一件孔子问师图（图 3-4-5）中，右侧一人手牵一车，车上立鸟形雕塑，充分展现了鸠车的形态。值得注意的是，这一画面中，牵鸠车者无论面相还是身材，都与其他人物无异，并没有小童的特征，手牵鸠车是判断其身份的唯一标识。在这一时期，从面容等个体特征来刻画人物形象的手法尚不发达，人物的形象个性化特点较不明显，表现的水平更是参差不齐。很多儿童形象，往往只是较大人矮小，面上无胡须，此外更无幼儿特征。所以，需要表明人物身份时，附件道具便有了重要的标示性功能。

文献中提到"孔子师项橐"一事，都极简洁，《战国策》《淮南子》《论衡》等基本都只有"夫项橐七岁而为孔子师"一句，并没有对故事中人物的形态言行做具体的描绘。当时民间传颂的故事中，是否有更具体的描述，令人不得而知。但从图像的表现来看，项橐的形象，不论是否有童子的特征，都以带鸠车为特征，极有可能是一个被普遍接受的符号。这一符号的形成，当与汉代风习相关。鸠车是当时流行的儿童玩具，人常见小儿牵鸠车为戏。许阿瞿墓志画像右上层图像（图 3-4-6）中，右侧三人中有一人手牵鸠车，可知在图像表现中，也以鸠车之戏为小儿玩具之代表。在当时的视觉文化中作为符号使用的道具，应当有一种普遍流行的认识，使观者可以很快地将画中人和某个或某类人物联系起来。

"忆儿时鸠竹，随处嬉遨"竹马是一种与鸠车并称的具有代表性的儿童游

1 ［汉］王符：《潜夫论》，四库本，卷三。
2 中国科学院考古研究所：《洛阳中州路（西工段）》，北京：科学出版社，1959 年，第 48 页。

艺[1]。竹马是一种跨竹竿，仿拟跃马奔走的传统游戏方式，最早的明确记载也见于汉代[2]。《后汉书·郭伋传》中提到河西美稷："有儿童数百，各骑竹马，道次迎拜。"唐诗中有："郎骑竹马来，绕床弄青梅"的句子，说明竹马长期作为重要的儿童游戏，盛行民间，但是图像中却不常见到骑竹马的情景。儿童在汉代墓葬图像中所占的比例非常小，而且多在反映室内生活的图像中出现，极少表现他们在街头嬉戏的情景。图像所展现的儿童玩具与游戏，只是当时存在的玩具与游戏中极少的一部分。



图 3-4-6　许阿瞿墓志画像石牵鸠车人物

《三国志·吴书·陶谦传》："（陶谦）年十四，犹缀帛为幡，乘竹马为戏，邑中儿童皆随之。"一个"犹"字表明，一般来说十四岁的人，已不应做这种儿童游戏了。汉代有"年未满十五，过恶不在其生"的观念，意味着十五岁以上即要承担赋役及各种法律责任，而七到十四岁，在居延汉简中称之为"使男""使女"，大意即七到十四岁也要承担一定的劳动责任，二到六岁的则为"未使男""未使女"，免于役使及一些刑罚，而衣食供给也因年岁而异[3]。"使"与"未使"以七岁为界，与"七岁为断"的情况相符。这说明，汉代人只有在七岁之前才能享受真正的儿童生活，即使除去"幼孤为奴"的不幸情况，一般人的童年也是非常短暂的。随着年纪的增长，生活的方方面面都要向成年人靠拢，包括游戏。

《后汉书·梁冀传》记载："（梁冀）少为贵戚，逸游自恣，性嗜酒，能挽满，弹棋，格五、六博、蹴鞠、意钱之戏，又好臂鹰走狗，骋马斗鸡。"少年梁冀的这些游戏，其实都是汉代成人的游戏。其中挽弓射猎、六博等游戏，常见于墓葬图像。

二、成人游艺

汉代成人的游艺活动也是丰富的，有据可考的类别就有六博、投壶、初具、酒令等多种。《史记·滑稽列传》载："若乃州闾之会，男女杂坐，行酒稽留，六博投壶。"提到的六博、投壶都是当时流行的游戏，在图像中多有表现。

（一）对弈搏杀

六博是一种棋类搏杀活动，因一套棋具中有六根箸，故称六博[4]。这一游戏先秦时已经存在，行棋方法已经失传，从图像看来是一种两人对弈的游戏（图 3-4-

1 王子今：《汉代儿童生活》，西安：三秦出版社，2012 年，第 72 页。
2 王子今：《汉代儿童生活》，西安：三秦出版社，2012 年，第 73 页。
3 彭卫、杨振红：《中国风俗通史·秦汉卷》，上海：上海文艺出版社，2002 年，第 354 页。
4 王凯旋：《秦汉生活掠影》，沈阳：沈阳出版社，2002 年，第 168 页。

7），根据《艺文类聚》："博尽关塞之宜，得周通之路。""行必正直，合道中也；趋隅方折，礼之容也；迭来迭往，刚柔通也；周而复始，干行健也"等记载，推测知博弈双方，一方守要塞，一方通关。博戏开始前将棋子布于棋局上，投箸或骰子决定棋步。班固《弈旨》："夫博悬于投，不专在行。优者有不遇，劣者有侥幸。"[1]说明六博之戏的胜负有偶然性，不仅取决于弈者的技术，也在于运气。



图 3-4-7 四川中江塔梁子 3 号壁画墓博戏图

《颜氏家训·杂艺篇》说："古为大博则六箸，小博则二茕。"又"比世所行，一茕十二棋。"说明博戏有一个演变的过程，渐渐发展为一枚骰子、双方各六枚共十二枚棋子的形式。马王堆 1 号汉墓出土一套博具，有六黑棋、六白棋、短箅三十枚，长箅十二枚、直食棋二十枚、环刀和削，以及一枚博茕，与"一茕十二棋"的制度相合。陕西临潼秦始皇陵园内发现的石质茕为十四面体，汉代棋茕为十八面体，其中十六面刻数字，另有相对的两面分别刻文字，表示不同的棋步[2]。马王堆汉墓和江陵凤凰山汉墓中均有漆木棋茕出土，而出自西汉齐王墓陪葬坑中出土错银镂孔铜茕（图 3-4-8），空心，内有小铜块，抛掷时铿锵作响，十分精美。六博有直接在席上投棋的，讲究的搏具则有席又有棋枰，在棋枰上铺席，如马融形容局枰："枰则素旃紫罽，出乎西邻，缘以缋绣，紩以绮文。"说明在一些精美讲究的枰上是铺有华美织物的[3]。





图 3-4-8 错银镂孔铜茕

在汉代人眼中，六博不仅是日常生活中的游戏，居住在仙山之上的羽人也玩这一游戏，于是有了画像石中的仙人六博图像（图 3-4-9）。与仙人六博图像相对应的，有曹植《仙人篇》："仙人揽六着，对博太山隅"的诗句，又有南朝陈张正见《神仙篇》中说"已见玉女笑投壶，复睹仙童欣六博"。人们借人间玩乐表现想象中的神仙世界，可知六博在汉代游乐文化中的代表性。

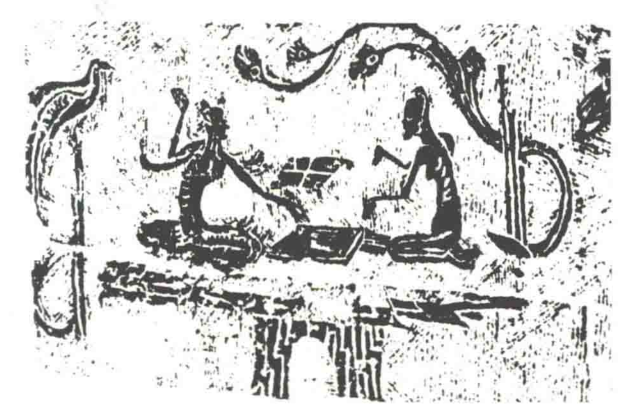


图 3-4-9 四川新津崖墓石函仙人六博画像

1 ［明］张溥：《汉魏六朝百三家集》，卷十一，引班固《弈旨》。

2 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 454 页。

3 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 454 页。

此外，六博棋枰上的棋格还被作为一种图案，大量运用于铜镜等装饰（图 3-4-10）。湖南零陵汉墓曾出土的一面博局镜，镜背有铭文："汉有善铜出丹阳，左龙右虎避不祥，昭爵玄武利阴阳，八子十二孙治中央，法象天地，如日月之光，千秋万岁长乐未央兮。"说明汉代博局镜背的图像是具有象征意义的。学者认为博局镜上的棋格图案，常与仙人、四灵、天干文字等搭配，有象征宇宙结构、天地阴阳变换等意，反映了汉代的神仙思想，特别博局镜在新莽之后大量流行，说明其图像与西汉末期以后的谶纬观念有所联系[1]。可见六博在当时的视觉文化中有特殊的地位，虽然图像源自棋局，但意义已超越了博弈游戏。


图 3-4-10 东汉博局镜，现藏于故宫博物院

汉代另一种博弈运动是围棋。西汉初期的围棋棋盘仅有 15 道，东汉时增加到 17 道[2]，隋代才发展为 19 道。河北望都东汉墓中出土过一件石质的围棋棋局，棋局成正方形，下有四足，局面刻纵横各 17 道，证明出了东汉时棋局的纵横数目，可知当时的围棋与今日的围棋在基本样式上并没有太大差别，而且已经具有了千变万化的棋局[3]。

（二）投壶行令以助酒性

南阳汉画像石中有投壶图（图 3-4-11），两人各持四个箭矢，分别投向壶中。《礼记》有《投壶篇》，用"哨壶"，孙机先生指出这是自谦的反语，所用之壶应当以直颈为特点，即邯郸淳《投壶》所称之"盘腹修颈"之壶[4]，也与画像石中的所表现的壶相符。湖南永州西汉刘强墓出土铜壶，直颈，扁腹下垂，出土时壶中尚有竹矢 5 支[5]。画中还有酒樽，说明投壶是一种宴饮时的


图 3-4-11 南阳沙园店画像石墓投壶图

1 有关博局镜背图像象征意义的研究，详见孔祥星、刘一曼的总结。（孔祥星、刘一曼：《中国古代铜镜》，北京：文物出版社，1984 年，第 81—82 页）
2 《文选·博弈论》载："棋局纵横个十七道，合二百八十九道，白黑棋子个一百五十枚。"
3 王凯旋：《秦汉生活掠影》，沈阳：沈阳出版社，2002 年，第 171 页。
4 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，上海：上海古籍出版社，2008 年，第 455 页。
5 零陵地区文物工作队：《湖南永州鹞子山西汉刘强墓》，《考古》，1990 年第 11 期，第 1002—1011 页。

余兴节目。

汉代人饮酒时的玩乐，除投壶之外，还有行酒令。满城汉墓中，曾出土两套行酒令钱，每套各有 20 枚钱币，有“起行酒”“饮酒歌”“饮其加”等字样刻于钱币上。钱也不仅在六博中使用，在行酒令时也有使用[1]。

(三)蹴鞠与弹棋

汉代人喜欢蹴鞠，是一种以脚弹踢球的运动，汉画像石中有人以腿戏球的“蹴鞠图”（图 3-4-12）。古人传说蹴鞠原为黄帝所制的一种军事训练项目[2]，后人考证蹴鞠运动或起于战国时[3]。《汉书·霍去病传》颜师古注：“鞠以皮为之，实以毛。”可知蹴鞠所用的球是皮面包裹，内用毛织物填塞。据文献记载，鞠径曰二寸，较今日的足球小不少，皮革坚实，毛织物轻盈，做成的球轻重适宜，无漏气的问题，可用数年[4]。



图 3-4-12　河南南阳方城县画像石墓蹴鞠图，现藏于南阳汉画馆

玩蹴鞠的场地叫作鞠室，《汉书·霍去病传》载：“穿地做鞠室”。《汉书·外戚传》颜师古注称“窟室”，又有李尤《鞠室铭》：“圆鞠方墙，放像阴阳。”似乎专门的蹴鞠场地是墙内的封闭场地，但对于普通人来说，街头巷尾，院落林间可随机而行，并不一定非要具备正规的比赛场地[5]。

汉代另有一种叫弹棋的失传古戏，相传汉成帝好蹴鞠，群臣以为过劳，帝曰可用其同者以为代，刘向乃作弹棋以献之[6]。所以弹棋与蹴鞠一样是一种竞技游戏，二者在竞技规则上可能有相似之处[7]。《后汉书·梁冀传》注引《艺经》曰：“弹棋两人对局，以黑白各六枚，先列棋相对，更先弹也。局以石为之，方五尺，中心高。”可知弹棋大概为两人对局，棋盘中不平，使两边的棋子相隔，对局双方轮流弹棋竞技[8]。

---

1 王凯旋：《秦汉生活掠影》，沈阳：沈阳出版社，2002 年，第 170 页。

2 《后汉书·梁冀传》注曰：“蹴鞠兵执也。”《荆楚岁时记》按：“刘向别录寒食蹴鞠，皇帝所造，以练武士。”

3 尚秉和：《历代风俗事物考》，台北：台湾商务印书馆，1966 年，第 449 页。

4 尚秉和：《历代风俗事物考》，台北：台湾商务印书馆，1966 年，第 450 页。

5 孙机：《汉代物质文化资料图说（增订本）》，上海：上海古籍出版社

6 尚秉和：《历代风俗事物考》，台北：台湾商务印书馆，1966 年，第 452 页。

7 王凯旋：《秦汉生活掠影》，沈阳：沈阳出版社，2002 年，第 172 页。

8 尚秉和：《历代风俗事物考》，台北：台湾商务印书馆，1966 年，第 453 页。

（四）狩猎

《后汉书·任延传》提到“九真俗以射猎为业，不知牛耕，民常告籴交址，每致困乏。延乃令铸作田器，教之垦辟。田畴岁岁开广，百姓充给。”这一记载说明，汉代边远之地的地方官推行农耕代替狩猎，以移风易俗，使民富足。推而可知，汉帝国的主要地方经济重心在农耕，不在狩猎。《史记·货殖列传》：“田池射猎之乐，拟于人君。”汉代富豪之家，以狩猎为娱乐，故汉墓所见狩猎图像，多为娱乐活动。



图 3-4-13 Freer Gallery of Art 藏狩猎纹铜鉴

狩猎在先秦时代已经是常见的图像题材。战国青铜器上的狩猎图像所反映的猎兽方式多样，有规模宏大的围猎，以车猎为主，也有步行狩猎，弓箭为其主要的狩猎工具（图 3-4-13）；也有个体的行猎，方式多样，图像所选取的个体狩猎都是面对面搏捕大兽（图 3-4-14）。此外，狩猎图像还有射鸟与猎兽差别。战国时射鸟，盛行弋射，即弓矢取鸟，以丝绳系于矢上，以便击中后收回猎物[1]（图 3-4-15）。

中原地区，在战国之前作战出行都是乘车。以赵武灵王胡服骑射为代表，骑马才渐渐兴起，山东临淄故城出土的半瓦当上出现了骑马人的形象；洛阳金村出土的一枚铜镜背后的画像，描绘了一名武士骑在马上，以利剑刺虎的情景（图 3-4-16），但这名刺虎武士完全是穿戴甲胄的军人形象，与王孙公子娱乐的狩猎有很大不同[2]。汉代图像中，也不乏人们逐猎于山林之间的图像，但已不见驱车载旌，而是骑马行猎（图 3-4-17、图 3-4-18）。以“胡服骑射”为代表，在草原



图 3-4-14 东周铜壶上的搏捕鸟兽纹

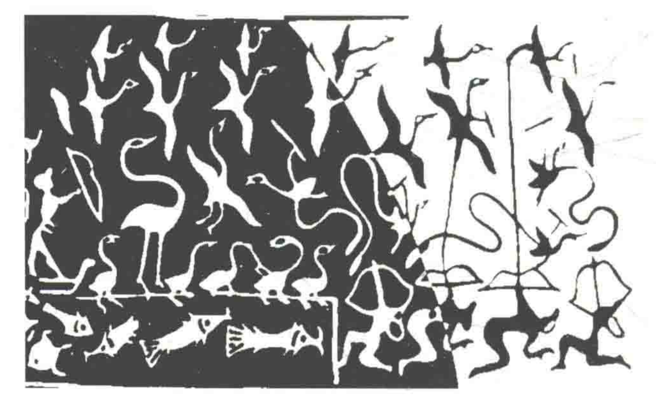


图 3-4-15 弋射图，北京故宫博物院藏铜壶局部

1 刘敦愿：《青铜器上的狩猎图像》，原载《故宫文物月刊》，1993 年 6 月总 123 期，收入《刘敦愿文集》，北京：科学出版社，2012 年，第 280—290 页。

2 刘敦愿：《青铜器上的狩猎图像》，原载《故宫文物月刊》，1993 年 6 月总 123 期，收入《刘敦愿文集》，北京：科学出版社，2012 年，第 280—290 页。

文化影响下，狩猎方式发生改变，相应的，汉代到唐代的狩猎图像多为骑射图[1]。

大约从东汉起，狩猎用鹰流行，射鸟借鹰犬之助便可得手，因而无须使用矰缴之类复杂的工具了，弋射逐渐衰歇[2]。四川成都出土的射猎画像石上，二人在泽畔跪射成群的凫鸟（图 3-4-19）。这一画面，与战国画像纹铜壶上的泽畔弋射环境相似，但射凫鸟者所用的箭已无矰缴。画上水中莲花盛开，莲叶之下鱼群穿梭，极具田园诗意。但弋射活动在东汉并未绝迹，内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号汉墓中有一幅弋射图壁画（图 3-4-20），三人立于望楼旁的台榭之上，一人俯身装箭，两人开弓射箭，以带有黄色矰缴的弓箭射天上飞鸟。台榭上立伞盖，三名射箭者均长袍戴冠，左侧还有三位女子拱手而立，观赏弋射，最左侧还有一童子骑羊而过，反映了贵族男女园囿之中行乐的场景。同为逸乐，与四川画像石所反映的田园之乐相比，这幅壁画所反映的意境又不相同。由此可知，汉代人的生活在物质层面有所不同，精神层面也具有一定的多样性。



图 3-4-16　战国铜镜上的骑士刺虎图，传出洛阳金村



图 3-4-17　陕西定边郝滩乡汉墓出土狩猎壁画



图 3-4-18　内蒙古鄂托克旗米兰壕 1 号墓出土围猎图

汉代墓葬图像中，还有一种不同于弋射射鸟图像，以人在大树下射鸟雀为基本内容，如和林格尔小板申壁画中的树下射鸟图（图 3-4-21），在画像砖石中，也多有类似的图像（图 3-4-22）。邢义田对各地发现的树下射鸟画像石的图像要素进行分析，将这类图像分为有楼阁和没有楼阁两大类，其下又可细分出六个类型，其中部分图像的意义可用“射爵”来解

1（日）驹井和爱:《中国古代的车马狩猎图》,《中国考古学论丛》，东京：庆友社，1974，第8—11页。
2 刘敦愿：《青铜器上的狩猎图像》，原载《故宫文物月刊》，1993年6月总123期，收入《刘敦愿文集》，北京：科学出版社，2012年，第280—290页

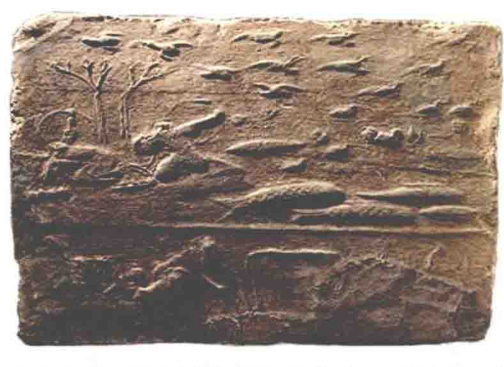

图 3-4-19　四川成都收获渔猎画像砖，现藏于中国国家博物馆


图 3-4-20　内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号汉墓台榭弋射图壁画

释[1]。汪小洋则从宗教的角度，提出树下射鸟图像具有宗教内涵[2]，后有学者提出树下射鸟图像与西王母信仰、后羿传说等相关，是升仙思想的反映[3]。以大树、鸟雀、射箭者为基本要素，构成了多种画面，对这些画面的意义又存在多种不同的解释，由此推想汉代墓葬艺术的图像内涵具有多样性和可变性，从而体现了人们不同的追求。

汉代墓葬艺术中有较丰富的以宴饮行乐为题材的图像，向人们展现了人们形


图 3-4-21　和林格尔小板申壁画墓树下射雀图


图 3-4-22　河南南阳树下射鸟画像石

1 邢义田：《画为心声：画像石、画像砖与壁画》，北京：中华书局，2011 年，第 137 页

2 汪小洋：《汉画像石中射鸟图像的宗教认识》，《上饶师范学院学报》，2004 年第 4 期，第 17—21 页。

3 树下射鸟图与升仙思想的关系，详见张从军：《汉画像石中的射鸟图像与升仙》，《民俗研究》，2006 年第 3 期，第 152—159 页；刘金爱：《汉画像中的树下射鸟图考辨》，《江汉论坛》，2015 年第 9 期，第 105—109 页。

形色色的宴饮与游艺活动，描绘了当时生活中充满喜悦感的那一面。图像所见的宴饮行乐，皆是人们调节身心和放松，保持愉悦的行为。这些图像不仅保留了娱乐时各种用具及其使用方式的证据，呈现各种节目和游戏进行的情景，更反映了人们对“快乐”的理解。正襟危坐还是放浪形骸，田园野逸还是宫苑富贵，这些画面将当时人对快乐的观念具象化了，让观者看到对愉快生活的不同诠释。

第四章
生产冶铸

汉代墓室壁画中有不少与物质资料生产有关的图像，包括农耕、畜牧、渔猎、蚕桑、纺织、煮盐、冶铁及其他手工业生产，本章将从不同生产门类，分别介绍汉代墓葬艺术中所见的汉代生产冶铸图景，并探讨汉代墓葬艺术对生产冶铸题材的选择、表现与主题呈现。

第一节　图像所见之汉代农耕

汉代社会是农业社会，广义的农业包括种植业、林业、畜牧业、副业和渔业，各个领域的生产情况，都在墓室壁画中得到反映。中国农业长久以来都以种植业为中心，农耕是汉代人最重要的生业模式，据《汉书》记载，汉代皇帝多次强调农桑作为经济之根本的重要地位[1]。西汉时的墓室壁画中，耕种图像还不多；东汉时代，反映世俗生活的内容在墓室壁画中占到较大比重[2]，农耕图像大为增加。

一、汉代的牛耕

农耕图像中，最有代表性的是牛耕图：山西平陆枣园村新莽壁画墓北壁有牛耕图，图中农夫扶犁，驱使二牛耕地（图 4-1-1）；陕西靖边县杨桥畔杨一村东汉墓出土一牛耕图，一农夫手扶犁具，一手挥舞着枝条，驱使一黑一白两头牛牵犁而耕（图 4-1-2）；和林格尔小板申壁画墓中农耕图中也有二牛牵犁而耕（图 4-1-3）。除墓室壁画外，陕西绥德和江苏睢宁等地出土的牛耕画像石（图 4-1-



图 4-1-1　山西平陆枣园庄新莽壁画墓牛耕图

1 《汉书・文帝纪》："农，天下之大本也，民所恃以生也。"《汉书・昭帝纪》："天下以农桑为本。"
2 汪小洋：《中国墓室绘画研究》，上海：上海大学出版社，2010 年，第 77 页。



图 4-1-2 陕西靖边杨桥畔杨一村东汉墓牛耕图



图 4-1-3 内蒙古和林格尔小板申壁画墓农耕图

4，图 4-1-5），都呈现了类似的二牛牵犁耕地的场景：用两头牛共同担起一横杆，横杆中央连接犁架，即所谓“二牛抬杠”的耕地方式。虽然牛耕图所反映的牵犁方式以二牛抬杠为多，但也有只用一牛的，如陕西旬邑县百子村东汉墓出土的牛耕牧马图（图 4-1-6），描绘农夫驱使一头黑牛牵犁耕地的情景，图中所见的犁上有两根辕，辕的一端横一杆，架在牛脖子上，与牛车驾辕的方式相似。陕西王德元墓画像石中的牛耕图，也是一牛拉犁（图 4-1-7），但因为画像石剪影式的图像，无法看出犁的驾设方式。



图 4-1-4 陕西绥德牛耕画像石

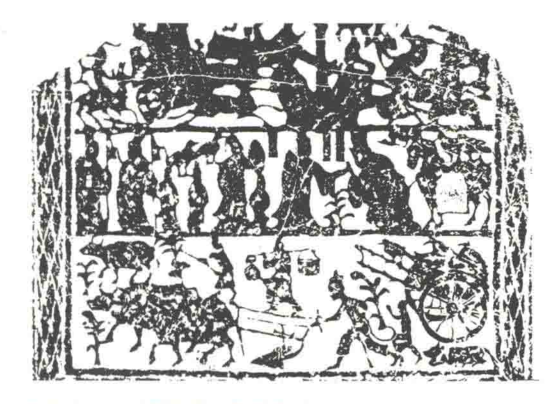


图 4-1-5 江苏睢宁牛耕画像石

图 4-1-6　陕西旬邑百子村牛耕牧马图



图 4-1-7　陕西王德元墓牛耕画像石

（一）牛耕图与牛耕的普及

目前所见的牛耕图多见于东汉墓葬，西汉时期的牛耕图相对很少，这一情况与不同时期墓葬艺术选材的特点有关，也在一定程度上反映了牛耕的普及情况。牛耕在春秋时已经出现了，但推广的速度相当缓慢，直到东汉才成为占主要地位的耕作方式[1]。《农政全书》载："赵过始为牛耕。"赵过是汉武帝时人，《汉书·食货志》记载："武帝末年，悔征伐之事，乃封丞相为富民侯，以赵过为搜粟都尉，过能为代田……其耕耘、下种、田器皆有巧便……用耦犁，二牛三人，每岁之收常过缦田晦一斛上。"[2] 文献记载赵过的功劳有二：一是推行"代田"，这是汉代农业的重要进步[3]。代田的特点是"一亩三甽，岁代之"，在田中开垦出"广尺深尺"的三条沟隆，可翻倒表层土壤，结合除草与松土，以利农作物生长。每岁沟、垄的位置更替，土地利用和修养部分轮番交替；二是推广"巧便"的新式农具，使用耦犁，以牛牵拉。

牛耕与犁具的发展密切相关。刘熙《释名·释用器》列有汉代常用农具 12 种，有镰、钰、犁、锄、枷、雨、耙、耨、镩、耩、锥、钳[4]。犁的作用是在田地上耕出槽沟，为播种作准备。犁出现之前，挖土用耒耜。耜由耒演变而来，耒的末端为尖状，为了提高挖土的效率，将末端改为板状刃，即为耜。相传，神农氏"破木为耜，除蓐以垦"[5]，武梁祠历代帝王画像中的神农即手执耜。最初的耜为木质，

1 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 8 页。
2 ［汉］班固：《汉书·食货志》，卷二十四，清武英殿刻本，第 263 页。
3 吕思勉：《中国断代史·秦汉卷》，南昌：江西教育出版社，2013 年，第 470 页。
4 ［汉］刘熙：《释名》，卷七，四部丛刊景明翻宋书棚本，第 23、24 页。
5 ［宋］李昉等：《太平御览》，卷七六三，四部丛刊三篇景宋本，第 4504 页。

商周时期会加上金属的铚以加大挖土力度，而后演变出人工拖曳的开沟器，但周以后就被犁取代了[1]。犁的特点是前端有V形犁铧，向前拉动可以破土开沟。犁铧在耕地时应该是插入土中的，但在牛耕图像中，犁铧锐利的尖端都露在土外（图4-1-7）。这说明画工十分了解农具的构造，并会在绘制壁画时有意识地对一些关键特征加以强调。

赵过推行代田时用的"耦犁"，形制尚不明确，学者推测是那时的犁还没有犁壁，被称为作条犁，作用是破土开沟，从两侧发土，再用人力以臿培土起垄[2]。使用这样的犁，即使用牛耕，还需要人工整地。此外《食货志》中提到牛耕用"二牛三人"[3]，学者分析需一人牵牛，一人扶犁，一人踏犁控制犁铧入土深浅[4]，仅耕地就需要多人协作。山东石刻艺术馆藏的一件西汉画像石上更有五个人协作，驱使两头牛耕种的情况（图4-1-8）。西汉时汉代家庭，即使不限于父子女两代构成的核心家庭（nuclear family），兄弟通常是分居的，家口大约在四五人之间[5]。每户的劳动力有限，"能田人"数大约在每户4-8人[6]。以这样的家庭为单位进行耕作，开垦过多的土地需在整地、播种、收割耗费大量劳力，会超出劳动力承受范围，这样的情况下应当主要以精耕细作提高单位面积产量[7]。

西汉后期，发明了犁壁，即在犁铧上加一马鞍形的装置，能将耕起的土破碎反转，起到耕摩结合和压绿肥的作用[8]。用这样的犁，松土的同时也起到整地的作用，就不需要专门的人力整地了，可以在劳动力不变的情况下开垦更多的土地。东汉的画像中虽然常见二牛抬杠图像，却不见三人共同劳作，多为一名农夫一手扶犁，一手扬鞭，驱使牛只牵犁耕作（图4-1-7）。这是因为东汉的犁有单独的犁底，

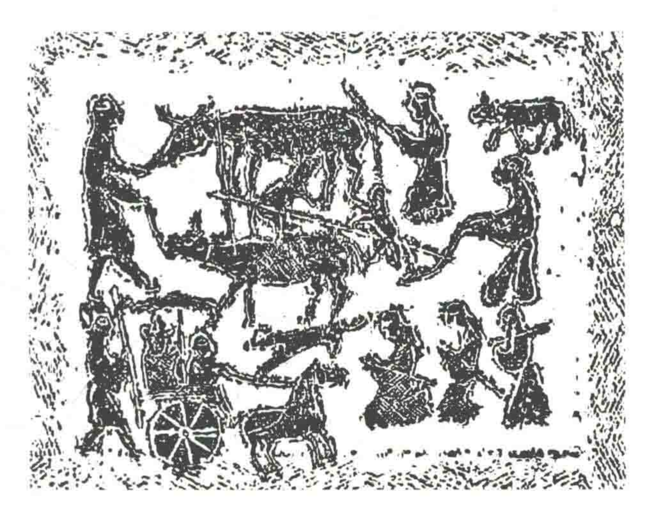


图4-1-8 山东石刻艺术博物馆西汉元帝时期牛耕画像石

1 陈文华:《中国农业考古图录》，南昌：江西科学技术出版社，1994年，第218页。

2 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014年，第8页。

3 赵过时用的犁、牛与人的配合，各种文献中记载不一，《汉书·食货志》载"二牛三人"；《齐民要术》载有"三犁共一牛，一人将之，下种挽楼皆取备焉。"之说；亦有从《汉书》"二牛三人"说。此外《齐民要术》中还记载一种"辽东耕犁"，用"两牛两人牵之，一人将耕，一人下种，二人挽楼，凡用两牛六人"。说明汉代可能存在多种犁的形式，牛耕中畜力与人力的使用也各有不同。但整体上看二牛之说为多，故而使用二牛可能是汉代牛耕中较为普遍的情况。

4 陈文华:《中国农业考古图录》，南昌：江西科学技术出版社，1994年，第218页。

5 杜正胜:《传统家庭结构的典型》，《古代社会与国家》，台北：允晨文化事业股份有限公司，1992年，第787页。

6 杜正胜:《传统家庭结构的典型》，《古代社会与国家》，台北：允晨文化事业股份有限公司，1992年，第789页。

7 李根蟠:《战国秦汉小农家庭的规模及其变化机制——围绕五口之家的讨论》，收入张国刚主编《家庭史研究的新视野》，北京：三联书店，2004年，第1—30页。

8 孙机:《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014年，第7页。

能使犁铧入土平稳，犁箭上装有犁评，可控制入土的深浅，所以不需专人踏犁；耕牛也被驯养得可以鞭驱使，免去了牵牛的辛苦，这样有效地减少了牛耕所需的人力，为牛耕的广泛使用提供了条件。

有学者指出东汉家庭中代际层数与夫妻对数的增加，每户人口的上升，可分摊开垦耕地的成本，较多地使用牛耕来扩大耕种面积[1]。户口统计的结果表明，东汉时每户人口的平均数与西汉时相比有略微的增加[2]。一户之人合籍同居，含摄“共财”之意。《后汉书·许荆列传》提出：“礼有分异之义，家有别居之道”，东汉时成年兄弟各立门户仍不在少数，但出现了兄弟两家并门推财的情况，《东观汉记》中记载：“（郑钧）养孤儿兄子甚笃，已冠妻，出令别居并门，且尽推财与之。”《风俗通义》曰：“凡同居，上也；通有无，次也；让，其下也。”耿勋碑：“修治狭道，分子效力。”洪适释曰：“正丁已供差徭，分子亦来助役。”因为儒家伦理普及，矫正生分之俗导致年迈父母无人照顾的结果，要求“分子还养，元元鳏寡，蒙佑以宁”，逐渐改变习俗，曹魏时强调“孝”，“除异子之科”，彻底废除旧律，家庭结构从核心家庭向三世同堂的主干家庭转变[3]。东汉时即使异户的父子兄弟之间也存在一定程度的“共财”，及共同承担劳动的情况。这样可以分担劳动，分摊农耕成本，对牛耕的普及起到了促进作用。

农学史家还指出西汉小农之家耕作是用不起牛的[4]。赵过推行牛耕的同时还存在“民或苦少牛，亡亦趋泽”的情况，“故平都令光教过以人挽犁。过奏光以为丞，教民相庸挽犁”。推行“巧便”的使用能够以人力操作的农具，以适应“少牛”的情况。东汉的犁已经具有犁辕、犁箭、犁梢、犁床等部件（图4-1-9），结构益趋成熟，但较为沉重，只宜用畜力牵拉[5]。

现存汉代的犁多为直辕犁，一般需用两头牛牵拉，图像所见的牛耕也多是二牛并用，虽然也有陕西旬邑县百子村东汉壁画墓的牛耕牧马图（图4-1-6），陕西王德元墓牛耕画像石（图4-1-7）上那样用一牛牵拉犁具的情况，比起二牛并用则属鲜见。唐代出现曲辕犁，只用一头牛牵引，才能节省畜力[6]。为了应对农民对畜力的需求，出现了为无力养牛的贫民提供的耕牛的借贷，

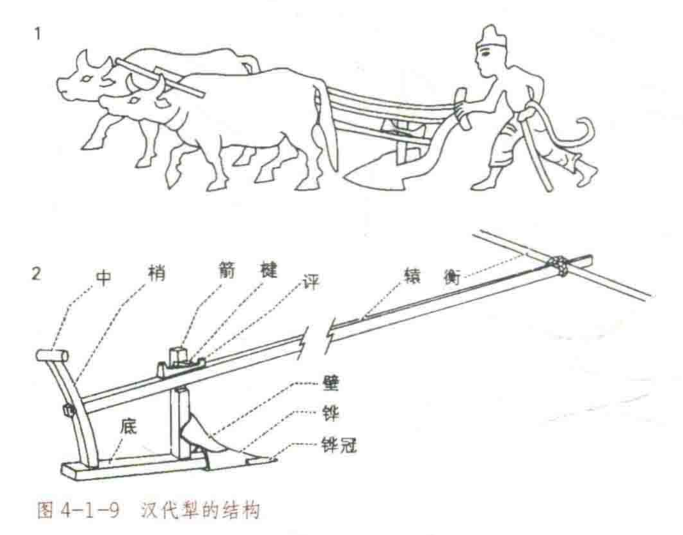


图4-1-9 汉代犁的结构

1 马新：《汉代小农家庭略论》，《文史哲》，1986年第4期，第14—18页。

2 两汉每户人口数的演变详见许倬云：《汉代家庭的大小》，收入李桂芳等编：《清华学报·庆祝李济先生七十岁论文集（下）》，台北：清华学报社，1967年。

3 杜正胜：《传统家庭结构的典型》，《古代社会与国家》，台北：允晨文化事业股份有限公司，1992年，第799页。

4 中国农业科学院南京农学院中国农业研究遗产研究室：《中国农学史（上册）》，北京：科学技术出版社，1959年，第155页。

5 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014年，第8页。

6 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014年，第8页。

文献中有“贫民无以耕者，为雇犁牛直”[1]的记载，从侧面说明东汉时牛耕已得到相当程度的普及。

《后汉书·礼仪志》中提到：“立青幡，施土牛耕人于门外，以示兆民。”[2]可见牛在农耕中的标志性和重要性。“风俗通曰：‘牛乃耕农之本，百姓所仰，为用最大，国家之为强弱也。’”[3]此外文献多次出现因为牛疫而导致粮食减产的记载，牛疫成为影响农业生产的大问题，也反映出牛耕的普及情况[4]。

（二）牛耕图与田庄经济

东汉墓葬艺术图像多见牛耕图，除了牛耕的逐渐普及外，还与田庄经济的发达有关。壁画、画像砖石装饰的墓葬墓主等级较高的大约是二千石的官吏，还有一些富裕地主，可以说壁画和画像砖石是流行于汉代社会中层的丧葬艺术形式[5]。因此汉墓壁画和画像石中所表现的，大多不是“五口之家”的小农家庭的耕作，而是田庄的生产。

多数学者认为，战国时期在土地关系上就基本完成了由国有制到私有制的转变，虽然汉代仍有大面积的官田、公田，但土地占有者在法律和事实上获得了土地所有权，可以买卖土地，而直接从事农业生产的农民也从土地的单纯附属状态解放出来。汉代达官贵人透过封赏获得土地，秦汉官僚制度的确立，造成官僚与地主合二为一的情况，而靠某些工商业致富的人，通过买卖土地，将货币转换为田产，即“以末致财，用本守之”的“素封”群体[6]。伴随着土地私有制的发展，土地集中到部分官僚和富人手中，失去土地的所有权的农民租种他人土地或公田为生，出现了租佃和佣耕。《汉书·食货志》有：“豪民侵陵，分田劫假”的记载，颜师古注曰：“分田，谓贫者无田而取富人田耕种，共分其所也。”[7]《史记·酷吏列传》记载宁成通过租佃陂田，“役使数千家”。佃农尽管在法律上具有自由身份，但经济地位决定他们不可避免地要遭受地主的强制经济剥削，除交纳地租外，还要被地主役使，东汉后期更出现了“身系于主”的情况，宗族、宾客、部曲、徳附等，作为地主的“役属”已丧失了自由民性质[8]。

剧烈的土地兼并产生了田庄经济。汉代田庄经济始于汉武帝时期，西汉末年进入成熟期，形成了综合性的农业单位。汉初豪杰多利用地缘关系结成集团，很少血缘因素，西汉中期以后，血缘在人群结合关系中的作用又逐渐扩张，西汉宣帝以降，儒学复兴，宗族社会功能有所恢复，西汉晚期宗族凝聚的现象已不罕见，世家和豪强大族成为社会主导[9]。大族的凝聚，与田庄经济的发达相应，特别是东汉政

---

1 ［南朝宋］范晔：《后汉书》，卷四，百衲本景宋绍熙刻本，第 74 页。
2 ［南朝宋］范晔：《后汉书》，卷九十四，礼仪志第四，百衲本景宋绍熙刻本，第 1267 页。
3 ［唐］欧阳询等：《艺文类聚》，卷八十五，清文渊阁四库全书本，第 1101 页。
4《后汉书·刘般传》：“郡国以牛疫，水旱，垦田多减”；《后汉书·章帝纪》：“牛多疾疫……垦田减少，谷价颇贵，人以流亡。”
5 杨泓、郑岩：《中国美术考古学概论》，北京：中国社会科学出版社，2008 年，第 162 页。
6 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 334 页。
7 ［东汉］班固：《汉书》，卷二十四，清乾隆武英殿刻本，第 265 页。
8 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 335 页。
9 杜正胜：《传统家庭结构的典型》，《古代社会与国家》，台北：允晨文化事业股份有限公司，1992 年，第 830、832 页。



图 4-1-10　山西平陆枣园村新莽壁画墓耧播图

权对大族的优容为田庄的发展提供了条件，田庄内的成员关系往往笼罩着宗亲面纱[1]。《后汉书·樊宏传》中提到樊重的农庄“赈赡宗族，恩加乡闾。”崔实在《四民月令》中提到：“冬谷或尽，椹麦未熟……（田庄主）振赡穷乏，务施九族，自亲者始……存问九族孤寡老病不能自存者，分厚撤重，以救其寒。”反映出田庄主对于在其田庄中服务的人，特别是宗族成员有一定赈赡的责任。但田庄内也存在严重的贫富分化，造成“上家累巨亿之资，斥地侔封君之土；故下户踦区，无所跱足，乃父子低首，奴事富人，躬率妻孥，为之服役”上家下户天渊之别的境况[2]。

田庄主“每岁农时，辄载酒肴于田间，候勤者而劳之”。即对农业生产进行劝励。田庄内出现了组织化和程序化的生产，在田庄内，可对四时生产活动有所安排，有组织的劳动有利于制造生产新式农具，扩大农业投资，兴修水利，提高抗灾害的能力[3]。以田庄为单位的有一定规模的生产，因而多用牲畜，牛耕自然而然成为田庄农耕的重要场景。随着畜力使用的普及，牛只除了牵犁垦地外，还被运用于其他劳作，山西平陆枣园村新莽壁画墓西壁西段耧播图中（图 4-1-10），有农夫驱牛耧播的场景。魏晋时代，河西地区壁画墓中还可见到牛只牵拉着耙状农具进行劳动的图像（图 4-1-11）。



图 4-1-11　河西地区壁画墓牛耕图

1 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 337 页。
2 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 336—337 页。
3 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 337 页。

二、田间劳作

除了耕地之外，收获之前要进行的田间劳动还包括播种、除草、施肥等多种，人们在田间进行劳作的种种身影都留在汉代画像砖上。目前所见的农耕画像有芟草播种（图 4-1-12）、除草薅秧（图 4-1-13）和拾粪积肥（图 4-1-14）等多种。在部分牛耕画像的中，耕地者的周围也会出现进行其他劳作的农人，最为常见的是跟随一名一手提篮筐，一手扬起，播撒种子的播种者（图 4-1-6）。但整体来看，对农耕的描绘以牛耕图像数量最多；在融合了多项耕种劳动的画面中，牛耕则居于图像中心位置（图 4-1-5），说明对当时人来说，牛耕是最具代表性的耕种活动，可以作为农耕之象征。汉画像石中，田间还有担着一壶一篓出现在田间的人物形象，学者认为这是为田间劳动的亲人送饮食的，如河南南阳汉画像石绘农夫中耕除草，担壶箪于旁者应是送饮食来（图 4-1-13 a）。与文献记载中东汉时常林下地耕作，“其妻常自馈饷之”相应[1]。



图 4-1-12 芟草播种



a 除草



b 薅秧

图 4-1-13 除草薅秧

所谓“男耕女织”，男子是古代农耕劳动的主要承担者，但实际上女子也要参与农耕[2]。《泛胜之书》将“丁男长女”和“大男大女”视为具有相同农业生产能力或技能的劳动者；《论衡·乱龙》记汉季立春祀仪，“为土象人，男女各二人，秉耒把锄”说明汉代男女都会下田劳动[3]。

这一现象在图像中也有所反映：虽然图像中驱使牛只牵犁耕地的多为男性，但锄禾播种的图像中则有女性形象出现。陕西靖边杨桥畔杨一村东汉墓后室北壁下层有两幅耕种图像：一为牛耕，所绘驱使二牛牵犁耕地的农夫，束发有须，身穿短袍，显然为男子；一为锄

1 彭卫：《汉代女性的工作》，《史学月刊》，2009 年第 7 期，2009 年，第 80—103 页

2 汉简中田者包括妇女和未成年男子，家庭的劳动主体是一对成年夫妇，外加少年以上的子女或未婚弟妹。（杜正胜，1992 年，第 789 页。）

3 彭卫：《汉代女性的工作》，《史学月刊》，2009 年第 7 期，第 80—103 页。

禾，图中执锄劳作者着长袍、盘发、面容清秀（图4-1-2），比照该墓前室的人物故事画像中的人物发式、服饰，可知锄禾者为二女子（图4-1-15）。山东黄家岭汉画像砖描绘农田上有5人耕作，其中有3个妇女锄地（图4-1-16）。此外，江陵凤凰山汉墓还出土过执农具的女俑（图4-1-17）。较为奇特的是四川涪陵东汉崖墓和忠县（今属重庆市）蜀汉墓所见几件女俑，其特点是俑高髻、插笄、簪花，广袖长服，一手握锄头，一手执箕，就其着装和发式来说似是乐舞伎或主人的贴身婢女，但观其手中工具从事的却是农作（图4-1-18）[1]。这些考古发现，均证明汉代有女子下田的事实。


图4-1-14　拾粪积肥

三、收割与储粮

耕播和收割是农耕的两个重要阶段，古代收获禾秸的工具是镰，镰在新石器已经使用，商周时出现了铜镰，战国时铁镰逐渐取代了铜镰，西汉以后铜镰基本消失。汉代起，镰的形制基本定型了，一直沿用至今[2]。陕西长武汉墓中曾出土8件汉代铁镰，其他地区的汉墓中镰也多有发现。四川成都出土的汉画像石中，有一描绘农夫用镰刀收割作物的图像（图4-1-19）。

目前发现的汉代图像中，收割图像并不多见。汉代人更多的表现耕种而非收割，导致这种选择的原因，值得进一步探究。但是陕西王得元墓汉画像石中的牛耕图下方有一片打穗的庄稼（图4-1-7）；江苏睢宁出土的农耕画像石，将牛耕、播种、锄禾以及成熟的庄稼组合在同一画面中（图4-1-5）；和林格尔汉墓壁画的农耕图上，牛耕者周围还有堆积的粮食和仓囷。汉代图像虽然反映现实生活，亦有“凡画奏乐，只能画一声”[3]之说，但墓室壁画或画像砖石并不追求对现实照相式的再现，可以打破时间关系来组合图像，将从耕种到收获数月的时间浓缩在了一起。

汉代图像中还以仓储图像寄喻粮食丰硕的愿景。《食货志》载：“夫积贮者，天下之大命也……畜积足而人乐其所矣。”[4]可知汉代社会十分重视粮食储备。汉代文献记载了官设粮仓，如汉惠帝之敖仓，明帝常平仓等，官仓存粮，可为军队粮草，也供谷食不能自给时京城所用，及赈救灾民贫民之用。陕西凤翔孙家南头一带发现了一处大型汉代仓储遗址，有墙、通道和柱础遗迹；陕西华县发掘了西汉京师仓遗址，其建筑为高大的木构建筑，有上下两层仓房，有防潮通风的设施；

1 彭卫：《汉代女性的工作》，《史学月刊》，2009年第7期，2009年，第80—103页
2 陈文华：《中国农业考古图录》，南昌：江西科学技术出版社，1994年，第321页。
3 ［北宋］沈括：《梦溪笔谈》，长沙：岳麓书社，2002年，第120页。
4 ［东汉］班固：《汉书·食货志》，卷二十四，清武英殿刻本，第256页。



图 4-1-15 陕西靖边杨桥畔杨一村东汉墓锄禾图



图 4-1-16 山东黄家岭汉墓农耕图



图 4-1-17 江陵凤凰山汉墓执农具女俑

图 4-1-18 务农女俑



图 4-1-19 四川成都汉画像石收割图



图 4-1-20　和林格尔小板申壁画墓繁阳县仓图



图 4-1-21　和林格尔小板申壁画墓护乌桓校尉幕府谷仓图

河南洛阳汉河南县发现了多处汉代粮仓的遗址，为半地穴式的仓囷，西汉时为土囷，东汉时发展为砖囷。粮仓与其他建筑共同构成多功能的官设建筑群[1]。

和林格尔壁画墓中有三处官仓图像：繁阳县仓图（图 4-1-20），为一重檐仓楼，楼前有佩剑者守卫，有人劳作，管理谷仓的仓曹坐在前方的屋中；护乌桓校尉幕府谷仓图（图 4-1-21），仓楼前有佩剑护卫，楼内有仓曹、吏卒等，与繁阳县仓图，人物位置姿态不同，但整体架构相类；幕府图中（图 4-1-22），画面下方有一组官衙府室，中有“左仓曹”“右仓曹”，幕府之中有建筑题记“□□□□谷仓”。繁阳县仓图上有墨书题记“繁阳吏人马皆食大仓”；护乌桓校尉幕府谷仓图中墨书题记仅存“上人□马”几字，应当与繁阳县仓题记近似。壁画和题记说明县仓中的储粮需满足繁阳县官署的需求所设，在幕府建筑群中，与衙署、武库等组成多功能的建筑群，与汉代粮仓遗迹相似，当中有诸曹办公、卒吏劳作，并有佩剑者巡逻守卫，为遗迹所不能见得使用运作情况之写照。

官仓之外，私人田庄也建有粮仓。陕西郝滩乡汉墓南壁壁画描绘了一处田庄（图 4-1-23），图中有一方形庭院，院旁有尖顶建筑，有“高禾积”榜题，应是粮仓。考古发现揭示粮仓建筑有囷和仓房之分。囷是一种圆形谷仓，《说文》：“囷，

1 刘兴林：《汉代农业考古的回顾与展望》，《历史与考古：农业研究的新视野》，2013，第 325 页。

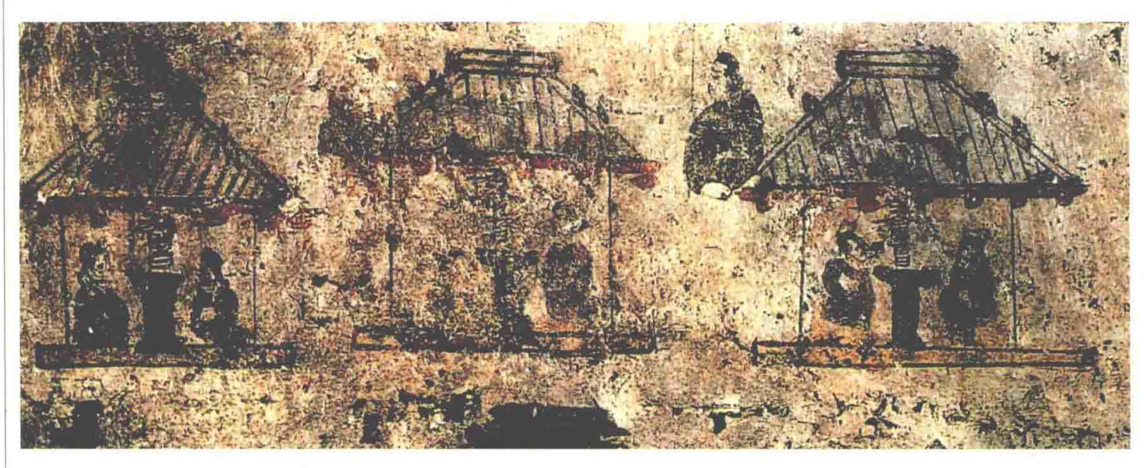


图 4-1-22　和林格尔小板申壁画墓幕府图

禀之圆者。”从烧沟汉墓出土的陶囷模型可知，囷为有圆锥形顶，墙上开窗的建筑（图 4-1-24），与郝滩乡汉墓壁画中所见粮仓建筑相似。北方仓囷有半地穴式或平地式，南方还有与地方建筑特征相符的杆栏式仓。仓房则是仓储用的木构建筑，有只有一层的平房，也有多层楼房[1]。辽阳北园 1 号墓左小室中有一仓廪图，描绘了一幢单层仓房，仓门半启，有吏卒忙碌，门旁还有一只白犬卧伏，注视着仓门（图 4-1-25）。陕西旬邑县百子村东汉墓前室西壁仓储图（图 4-1-26），画有一单檐多层楼阁式建筑，黑漆大门，门上二层大室中坐一人，当为仓丞。一层堆积着数垛粮食，金色粮垛上墨书“粟”字，说明此处堆积的是黄澄澄的小米，小米至今仍是陕西地区的重要农作物；上层有多间仓房，并有楼梯、门和气窗，图上墨书题记“此仓万皆□□”，仓储量似不小。与该壁画相似的，有密县打虎亭画像石墓出土的收租画像（图 4-1-27），画像中心有一重层仓楼，仓楼上有弓箭手守卫，有人

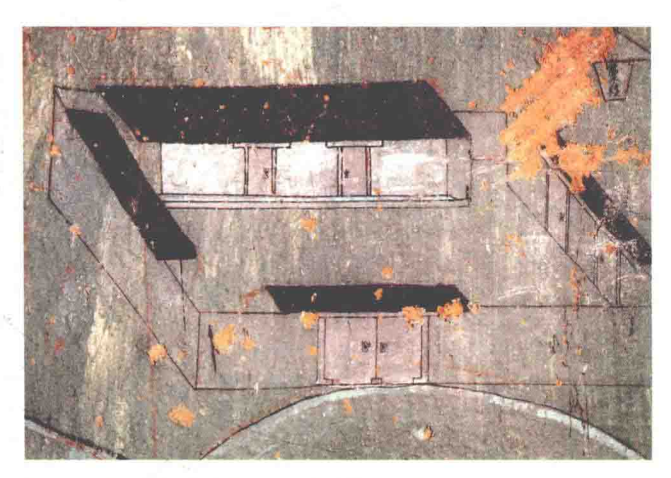


图 4-1-23　陕西定边郝滩乡汉墓南壁高禾积

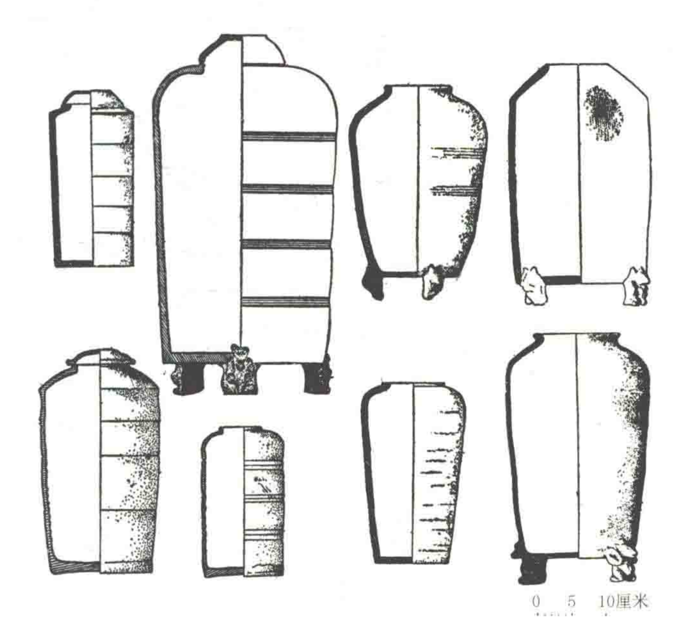


图 4-1-24　洛阳烧沟汉墓陶囷模型

1 刘兴林：《汉代农业考古的回顾与展望》，《历史与考古：农业研究的新视野》，2013 年，第 325 页。



图 4-1-25 辽阳市北园 1 号墓仓廪图

背负粮食准备入仓，有人验收度量粮食，不同分工的人围绕粮仓，工作进行得井然有序。仓囷使用于官仓和田庄大量的粮食贮存，一般农家储存粮食则用贮存器。存储粮食还需贮存用器，汉代文物中用于储存粮食的器具有罐、壶、瓮以及竹筒、粮袋[1]。



图 4-1-26 陕西旬邑百子村壁画墓仓储图

收租图像表明，存入粮仓的粮食需度量其分量，汉代量具有龠、合、升、斗、斛。《汉书·律历志》："本其于黄钟之龠，用度数审其容，以子谷秬黍中者千又二百实其龠，以井水平其概，合仑为合，十合为升，十升为斗，十斗为斛，而五量嘉矣。"[2] 两汉间，量具的实际容积因有所差异，以斗为例，西汉万年县官都容量 1300 毫升，新莽始建国方斗容 1940 毫升，而新莽嘉量斗容 2012.5 毫升，东汉长乐未央斗容 2400 毫升[3]。考古发现一些非贮存器上也自铭容量，铜器自铭容量先秦已有，汉代延续了这一传统，满城汉墓出土的铜甗、铜釜、

1 刘兴林：《汉代农业考古的回顾与展望》，《历史与考古：农业研究的新视野》，2013 年，第 326 页。
2 ［东汉］班固：《汉书》，卷二十一，清乾隆武英殿刻本，第 185 页。
3 紫溪：《古代量器小考》，《文物》，1964 年第 7 期，第 39—54 页。



图 4-1-27　密县打虎亭收租画像石



图 4-1-28　满城汉墓自铭容量铜镬



图 4-1-29　满城汉墓自铭容量铜镬铭文拓片



图 4-1-30　山东济南长清区大街村汉墓仓廪画像

铜镬（图 4-1-28、图 4-1-29）、铜盆、铜灯等器物上皆自铭容量[1]，皆可“以度数审其容”。

储存在粮仓中的粮食，难免遭到鼠盗等威胁。山东济南长清区大街村汉墓出土的粮仓画像石上（图 4-1-30），就刻画了老鼠在瓮罐和粮仓盖顶爬行的情态。但是粮仓中劳作的人，并没有要驱逐老鼠的意思，这里刻画老鼠窜行或许并不是为了描绘鼠害，而是暗喻此处粮仓丰益，有学者认为老鼠有存储粮食的习性，被借为“实仓廪”的象征，表现了人们祈求粮食丰收，集聚财富的愿望[2]。

1 中国社会科学院考古研究所、河北省文物管理处：《满城汉墓发掘报告》，北京：文物出版社，1980 年，第 54、56、58、73 页。

2 郑先兴：《民间信仰与汉代生肖图像研究》，郑州：河南大学出版社，2012 年，第 24 页。

第二节 图像所见之汉代养殖业

汉代农业区的居民，以饲养家畜家禽为副业。《史记·货殖列传》："陆地牧马二百蹄，牛蹄角千，千足羊，泽中千足彘……此其人皆与千户侯等，然是富给之资也。"[1]反映了汉代养殖业兴盛的情况。对于半农半牧地区，畜牧业更是重要，畜牧图像更为常见。《史记·货殖列传》："天水、陇西、北地、上郡……畜牧为天下饶……龙门、碣石北多马牛羊旃裘筋角。"[2]《汉书·地理志》也有"（自武威以西）地广民稀，水草宜畜牧，故凉州之畜为天下饶。"的记载。而依靠着天然与人工的水体，水产品的养殖也发展起来。

一、汉代的家猪、家禽与犬类饲养

汉人所养的家禽家畜有马、牛、驴、羊、犬、猪、鸡、鸭等多种，汉阳陵出土的大批家畜俑可知养殖品类之多（图 4-2-1）。汉代陶质明器中多有猪圈模型，可见猪是当时农家常见的家畜。人常以为汉字的"家"为屋形下有豕，与养猪有关。《说文解字》以为家"居也。从宀，豭省声。"段玉裁注："窃谓此篆本义乃豕之尻也。引申叚借以为人之尻。字义之转移多如此。牢，牛之尻也。引申为所以拘罪之牢。"[3]而严章福《说文校义议》中提出以家为猪圈，无豕不成家是以讹传讹的积习，认为"家所以从豕者，非犬豕之豕，乃古人亥字，亥为豕与豕同，集韵'亥古作豕'；豕下云'一人男、一人女也，从乙象裹子咳咳之形。'按礼云：'男有室女有家'，亥为一男一女而生子，非家而何？此其所以从豕讹亥为豕之故也。"[4]家字的本义与训诂有多种说法，各不相同，是否确与养猪有关，仍是一桩悬而未决的疑案，所涉及的不仅是文字学，还有社会经济文化多个方面的问题。但是，中国家猪的饲养历史悠久，在养殖业的发展中独具特色却是事实。


图 4-2-1 阳陵陶质家禽家畜

动物考古学家通过对猪齿化石进行研究分析，证明东亚地区存在一个独立的家猪驯养中心，中国在新石器时代已经人为干预猪群的生长，在长期与猪相处的过程

1 ［西汉］司马迁：《史记》，卷一二九，清乾隆武英殿刻本，第 1235 页。
2 ［西汉］司马迁：《史记》，卷一二九，清乾隆武英殿刻本，第 1235 页。
3 许慎：《说文解字》，香港：中华书局，1974 年，第 150 页。
4 巖章福：《说文校义议》，《重修四库全书·二一四·经部·小学类》，上海：上海古籍出版社，1995 年，第 92 页。

中掌握了饲养家猪的方法，并通过长时期的人工饲养改变了猪只的形态特征。[1]

人类对家猪体型的改变，主要是为了获取更多的肉与油脂，故而与野猪相比，家猪下颌骨、头骨和泪骨较短，犬齿退化，颜面上移，脸部加宽，后躯加长，体重加大、体幅变宽，腹围增大的特点。从出土的陶猪（图4-2-2）来看，汉代家猪头部短小，没有尖利外露的獠牙，躯干较长而浑圆丰壮，已经具有肉猪的体型特征。



图4-2-2　湖南长沙出土汉代陶猪　中国国家博物馆藏

汉代农家还养家禽和犬类。山东东平物资局1号汉墓人物图（图4-2-3）下方，有鸡犬各两只，左下角一位妇人正在给鸡投喂食物。密县打虎亭汉墓画像石中（图4-2-4），左边停着还没有套上牲畜的车，右边图中有牛只正在吃食，下部散布着一群家禽，上部树木旁还有一孔雀般的长尾鸟。



图4-2-3　山东东平物资局汉墓鸡犬图

秦始皇陵发现的珍禽异兽坑中有大量鹿、麂等各类动物骨骼，及套在动物颈

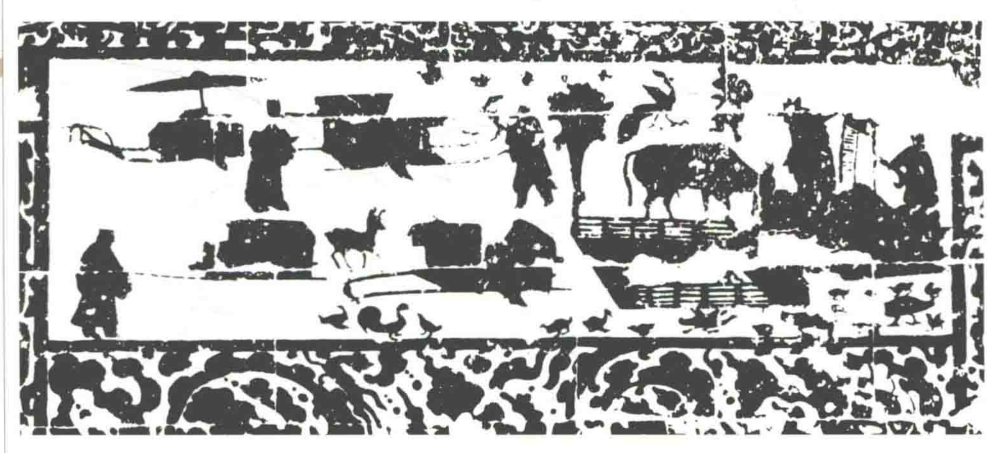


图4-2-4　河南密县打虎亭汉墓畜栏画像

1 凯斯·道伯涅等：《家猪起源研究的新视角》，《考古》，2006年第11期，第74—80页。

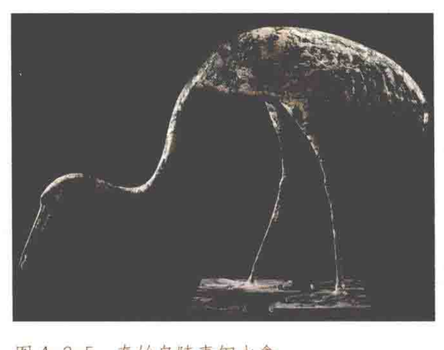
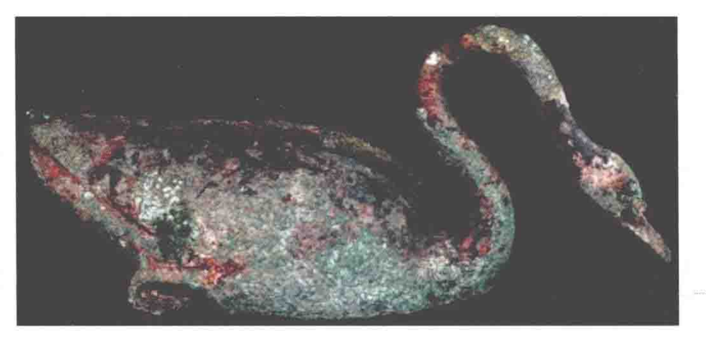



图 4-2-5　秦始皇陵青铜水禽

部的陶钵、铜环，说明这里埋葬的是驯养在宫廷内供人玩乐的动物，此外秦始皇陵还出土了多件青铜水禽雕塑（图 4-2-5），说明在公元前 3 世纪的宫苑中已经玩赏珍禽异兽。汉时贵族豪民亦多效法此种享乐，俗有赏玩珍禽异兽之好，河南荥阳王村乡苌村汉墓前室上部一组壁画（图 4-2-6），描绘了贵族女子穿插于灵猫、鸾鸟、牛马等情态各异的珍禽瑞兽之中。

半农半牧地区，除了放牧牲畜外，也不乏家禽家畜的养殖。内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号墓东壁壁画中，院墙外有两犬追逐（图 4-2-7），可见当地人家也生活在着鸡犬之声中。甘肃磨嘴子汉墓中出土大量木雕的家禽家畜俑（图 4-2-8），也可为家禽家畜养殖之证据。



图 4-2-6　河南荥阳王村乡苌村汉墓珍禽异兽图

二、汉代的马、牛、羊

马、牛是汉代人的肉食来源，更是重要的畜力。马匹大量用于战争、运输，汉代政府为了保证马匹来源充足，在太原、北地、西河、辽东等边郡设立了三十六所牧师苑，兴盛期马存栏数量达三十万匹，在内地也设立官马厩，并鼓励私人养马，出现了“众庶街巷有马，阡陌之间成群”的景象[1]。汉代统治者还从西域引入优良马种，《史记》记载张骞自西域回后提到“西域多善马，马

1 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 330 页。

汗血。”汉武帝元鼎四年（前112年）敦煌暴利长献此种汗血宝马一匹给武帝，武帝作歌：“太一贡兮天马下，沾赤汗兮沫流赭。骋容与兮跇万里，今安匹兮龙为友。”[1]


图 4-2-7 内蒙古鄂托克旗凤凰山1号墓庭院图

南北朝以前，中国上层社会的男子出行，讲究乘车而不常骑马。汉代图像中的出行图上，马匹多是驾车用。汉晋贵族不习骑马，原因之一是马具不发达。马具中的马鞍在先秦时已经有了，为了防止骑者堕马，汉代马鞍鞍桥增高，增加了安全性也增加了上马的难度，魏晋时单马镫出现才解决这一问题[2]。


图 4-2-8 甘肃武威磨嘴子汉墓出土木雕家禽

马匹经驯服，可以驱使。河南荥阳王村乡汉墓前室上部，有一幅驯马图（图4-2-9）：一人左手执绳索，右手提鞭，正欲驯服一匹昂首嘶鸣的黑马。陕西旬邑百子村东汉墓中的方相士图中，立柱左右各栓有一匹黑马（图4-2-10）；陕西旬邑县东汉壁画墓中，牛耕图上方有一大树，树下拴一大马，另有一小马驹跟在大马后面（图4-1-6）。这两幅壁画中的马虽未佩戴马鞍等马具，但神情平静，应是已被驯服，可供驱使的马匹。

河南密县打虎亭画像石中，车马图下方有一排马厩，每栏各有一匹马，有的闲立，有的低头吃草料，最右边一匹马身后有一人，正准备为马匹钉马蹄（图4-2-11）。从图像中可以看到，汉代畜栏有拴牲畜的栏柱，有放草料的食槽，可见汉代农业地区养马多在马厩中用饲料喂养。而内蒙古和林格尔小板申壁画墓中的牧马图中（图4-2-12）的马群则未被关在马厩中，说明出北方半农半牧地带的马匹应当是在草场放牧。

汉代的牛除供食用和农耕外，也被当作拉车的牲畜。《史记·平准书》载：“自天子不能具钧驷，而将相或乘牛车。”[3]当时将相乘牛车是非常之事，但内蒙古鄂托克旗凤凰山1号壁画墓中两人乘牛车图像（图4-2-13）说明汉人确有乘牛车的情况。图中牛车为无篷盖的敞车，并不适宜乘坐。居延简记载一辆牛车载粟25

1 ［西汉］司马迁：《史记》，卷二十四，清乾隆武英殿刻本，第276页。
2 孙机：《唐代的马具和马饰》，《中国古舆服论丛》，北京：文物出版社，2001年，第97页。
3 ［西汉］司马迁：《史记》，卷三十，清乾隆武英殿刻本，第392页。


图 4-2-9 河南荥阳王村乡苌村汉墓驯马图


图 4-2-10 陕西旬邑百子村汉墓方相士

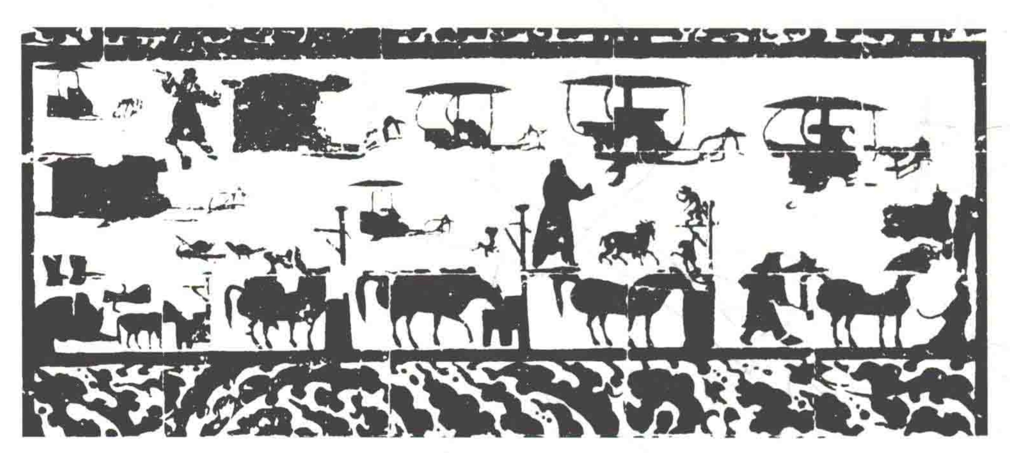

图 4-2-11 河南密县打虎亭汉墓马厩画像


图 4-2-12 内蒙古和林格尔小板申壁画墓牧马图

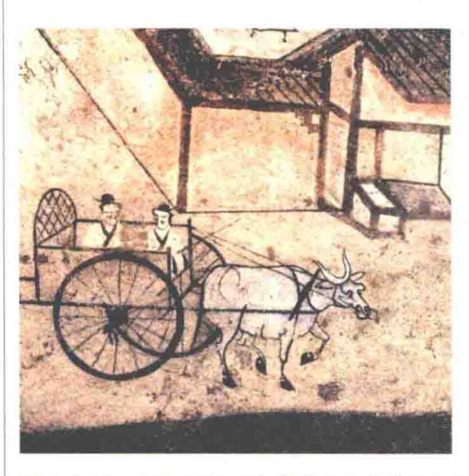

图 4-2-13 内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号壁画墓牛车图


图 4-2-14 辽宁朝阳袁台子村前燕壁画墓牛车图

石，表明这种车多用于载物[1]。

到了六朝时期，江南少马，习重清谈，牛车变成了士人阶层普遍使用的交通工具，更少骑马，这才造成了王复指马为虎的故事。以牛车为交通工具，可能也在北方地区流行。虽然北朝墓葬中也不乏牛车图像，如辽宁朝阳袁台子村前燕壁画墓（图 4-2-14），及集安高句丽壁画墓（图 4-2-15）中都有牛车图。北朝牛车有拱形车篷，与汉代壁画所见的牛车相比较，可遮风挡雨，适宜乘坐。袁台子村汉墓壁画牛车前还有骑马者引道，显然是贵族乘坐，说明在北方马匹多用于战争，日常生活中则多用牛车。


图 4-2-15 集安高句丽壁画牛车图

在今天陕西、河南及南方多地，都发现了古代的水牛化石。古代气候较现时温润，水牛广泛分布在中国中东部，南北均有[2]。尽管北地亦有水牛，汉墓壁画中所见的牛只多为通体一色，以棕黄色为多，并有黑色及白色的，这与中国古代黄牛的毛色特征相符合。中国古代黄牛的野生原种以黄褐色为基础毛色，家养黄牛以深黄、紫红个体为多。而原牛群体中黑色也是常见毛色，白色则瘤原牛的毛色，受到这两种牛的影响，黄牛集团中亦有黑白两色的个体[3]。除了毛色外，图像所见的牛角

1 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 118 页。

2 中国古代水牛的分布详见刘莉等：《中国家养水牛起源初探》，《考古学报》，2006 年第 2 期；薛祥煦、李晓晨：《陕西水牛化石及中国化石水牛的地理分布和种系发生》，《古脊椎动物学报》，2000 年第 3 期。

3 常洪、王仁波：《黄牛集团特征的形成——中国黄牛集团源流考之二（下）》，《黄牛杂志》，1997 年第 12 期，第 1—4 页。

多为直立，也符合黄牛角短而直，无水牛明显向后弯曲的特点，故而汉墓壁画所绘为黄牛的可能性较大。


图 4-2-16　重庆三峡博物馆藏彩绘陶牛

虽然中国古代黄牛有无角变异，文献中称为"犝牛"，汉人或误以为牦牛，说明黄牛的无角变异在家牛中未得到发展，无角牛并不为人熟知[1]，反而将角视为牛的重要特征，以致为陶牛安上木质犄角（图 4-2-16）。汉墓壁画所见牛只均有犄角，有些被画得较真实的牛角更为长大（图 4-2-13），应是画工以犄角作为牛的特征加以强调。

虽然汉代壁画看不出明显的制度约束，不乏独具个性的图像，但表现牛、马畜只却有一定习惯，多用侧面，有奔跑[2]、行走、站立三种姿态，大多数图像都将牛表现为颈部较短，肩部隆起，躯干壮硕，并有一对犄角的牲畜；马匹则表现为长颈、挺胸、有鬃毛的形态，这说明汉墓壁画的画工，对各种牲畜的表现有普遍应用的概念模式，其基本形式符合牲畜主要的视觉特征。

牛马之外，汉墓壁画中也能看到牧羊的图像。陕西绥德出土的耕牛图上方有放牧的牲畜，包括马、牛和羊。《齐民要术》："官茅之地，宜纵牛羊践之。"可知汉晋时农人以放牧牛羊和农耕配合[3]。和林格尔汉墓中更有场面盛大的放牧图（图 4-2-17），牧民骑在马背上，成群的牛、羊、马在牧民的驱赶下向同一个方向行走。



图 4-2-17　和林格尔小板申汉墓放牧图

无论牛马或羊，从各种放牧图中可以想见"畜牧为天下饶"之景象，其中大多表现牧民驱使畜只的放牧场景，如陕西旬邑百子村汉墓前室南壁牧牛图中，牧民驱赶着他所管理的六头牛只向右侧行进（图 4-2-18）。但内蒙古鄂托克旗

1 常洪、王仁波：《黄牛集团特征的形成——中国黄牛集团源流考之二（下）》，《黄牛杂志》，1997 年第 12 期，第 1—4 页。

2 奔跑的马匹被表现为《爱普松赛马》式的两前足向前伸，两后足向后蹬这样的姿态，与马一般的奔跑姿势不同。

3 ［北魏］贾思勰：《齐民要术》，卷一，上海：商务印书馆，1930 年，第 1 页。

凤凰山 1 号东汉墓墓室西壁北段壁画（图 4-2-19），所描绘的是两位牧人坐在山顶，悠闲地看着牛、马畜群在山峦间散步散步的情景。内蒙古鄂托克旗米兰壕 1 号壁画墓，墓室北壁中段壁画（图 4-2-20）有一片连绵的山峦，其间散布着多头黑牛。两幅壁画同出鄂托克旗，都以山间畜群的形式表现放牧，可能反映了这一地区畜牧业的特点。


图 4-2-18　陕西旬邑百子村汉墓牧牛图

河西地区的汉魏间及十六国壁画墓中，有不少农牧图像。其中嘉峪关新都壁画墓中，有几幅图画上都有朱书榜题："坞"（图 4-2-21），可知这些图画展现的是公元 3 世纪时当地坞壁的生产情况。坞壁内有采桑、放牧和农耕，体现了一种农牧兼具的生产模式。其中有牧民徒步驱赶马匹的画面，也有畜栏中养着牛羊和马的画面，反映出坞壁牧业的特点：定居生活，在进行农耕的同时，也驯养牲畜；牲畜有固定畜栏，但以放牧的方式喂养，带牲畜到野外吃草；徒步的牧民不会长距离迁徙，因此牲畜的食物来源局限在坞壁周边，甚至有可能需要依靠农业生产。鄂托克旗凤凰山 1 号东汉墓壁画中甚至有农夫悠闲地坐在山顶，山前一名农夫驱牛拉犁，展现了农牧共营的边塞风光。农牧共营的情况下，虽然放牧畜只，牧民却过着定居生活，与嘉峪关坞壁所反映的牧业经营模式有一定程度的相似性，可知汉晋时期的河西地区畜牧业长期以"定居游牧畜牧业"的方式进行[1]。


图 4-2-19　内蒙古鄂托克旗凤凰山 1 号东汉墓放牧图


图 4-2-20　内蒙古鄂托克旗米兰壕 1 号壁画墓放牧图

1 以放牧为主的畜牧业称为游牧畜牧业，农牧交错区的牧民虽然放牧为业，但是定居，不会逐水草而居，依赖居住区周边及当地农业生产的资料驯养牲畜，这样的畜牧业称为"定居游牧畜牧业"。详见左大康：《现代地理学辞典》，1990 年。

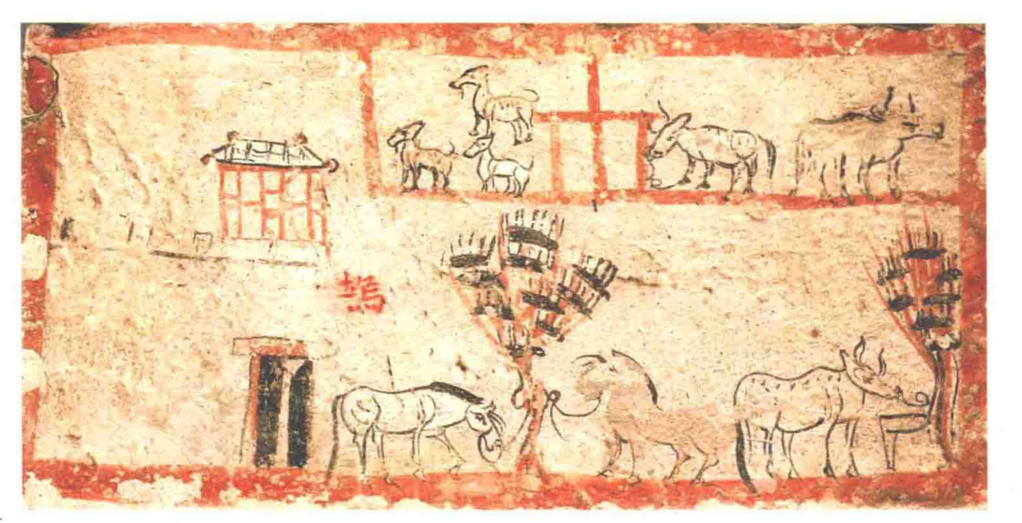


图 4-2-21　嘉峪关新都壁画墓坞壁图

三、汉代的渔猎

农牧之外，渔猎也是汉代生产方式之一。汉代作为生产方式的狩猎虽然仍然存在，但已不占主要地位，《后汉书·任延传》提到“九真俗以射猎为业，不知牛耕，民常告籴交趾，每致困乏。延乃令铸作田器，教之垦辟。田畴岁岁开广，百姓充给。”[1] 这一记载说明，汉代边远之地的地方官推行农耕代替狩猎，以移风易俗，使民富足。推而可知，汉帝国的主要地方的经济重心在农耕，不在狩猎。渔业则依赖水产品的分布，兴于沿海地区和江河湖泊纵横的地方，“民资鱼采，以助口实”，为当地居民提供了基本食物，也是“待商而通”的商品之一[2]。

虽然沿海地区的人多捕鱼为生，但已知图像资料中却看不到海上捕鱼的情景。事实上，海景在中国艺术中是长期缺席的[3]。这可能与秦汉时，沿海地区不是人口密集经济发达的地区有关[4]。图像所见以江中捕鱼为主，方式有捉鱼、网鱼、叉鱼和钓鱼几种不同的方式。与《淮南子》记载的“钓者静之，罛者舟之，罩者抑之，罾者举之。”[5] 多样的捕鱼方式相应。

诗经有：“籊籊竹竿，以钓于淇。”的诗句。古人以竹为杆，钓取鱼鳖。相传，汉光武帝刘秀多次邀请严子陵出仕为官，都被拒绝。严子陵隐于桐庐，垂钓终老。从此“严陵钓鱼”便成了文人心目中高隐之士的代表，至今仍有钓鱼台遗迹，供人追想高士的风雅。四川彭县钓鱼画像石（图 4-2-22），一人乘船在江中捕捞，一人在岸边垂钓，水中鱼鳖活跃；山东邹县画像石中钓者的吊绳下有三鱼争饵（图 4-2-23），这些钓者分明将有大鱼上钩，满载而归，所要传达的不是高隐之志，而

1 ［南朝宋］范晔：《后汉书·循吏列传》，卷六十七，百衲本景宋绍熙刻本，第 1004 页。

2 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 331 页。

3 石守谦指出传统中国绘画中的水景以江湖景观为现实依据，早期海景亦是从江湖水图像变化而来。石守谦：《十七、十八世纪东亚的奇观山水——从中国到朝鲜的传布过程》，收入石守谦、廖肇亨主编，《东亚文化意象之形塑——观看、媒介、行动者》，台北：允晨文化出版公司，2015 年。

4 秦汉时期的人口分布情况，详见梁方仲《中国历代户口、田地、田赋统计》，北京：中华书局，2008 年。

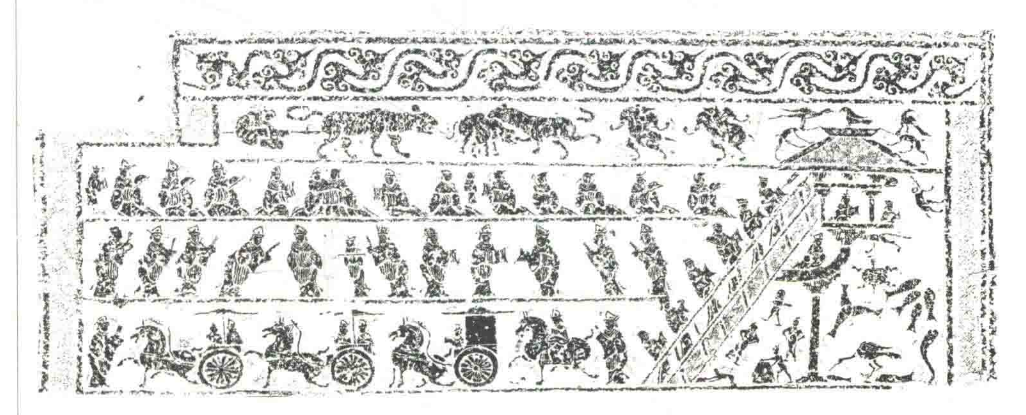
5 《淮南鸿烈解》，卷十七，四部丛刊景钞北宋本，第 210 页。

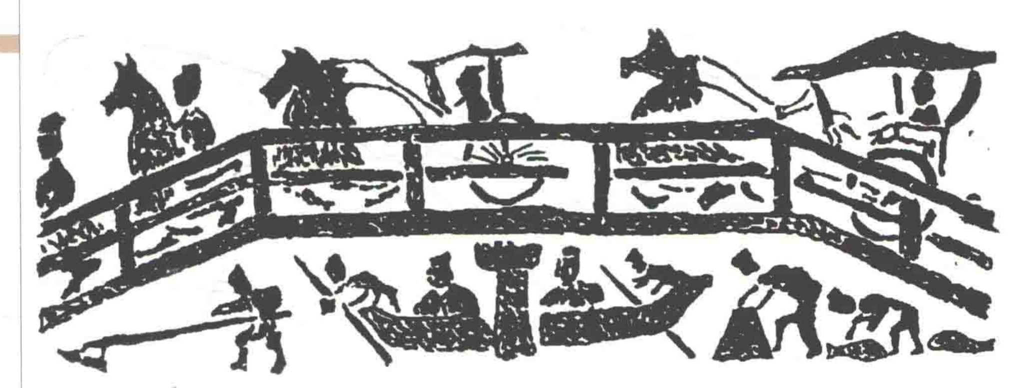
是对收获的期待。


图 4-2-22　四川彭县钓鱼画像石

汉代人渔具和渔技都有进步，能在不同的水体中捕鱼[1]。山东苍山画像石墓车马过桥图中（图 4-2-24），桥下江中有舟一叶，两侧近岸水浅处有渔人用徒手、网罩和鱼叉等方式捕鱼。汉代过桥图像中，常在桥洞中填充泛舟或捕鱼的形象，对画面主题的塑造并没有什么实际功能，只是借江上活动说明桥下有水，同时起到填补画面空白的作用。有些图像，则专以捕鱼为其主要内容，河南南阳画像石中的捕鱼图（图 4-2-25），山峦之间有一水体，水中一舟，舟上一人向水中下网，岸上两人相对，拉起一长索状的渔网，拦网捕鱼，反映出汉人在自然的河川和山中湖泽中捕鱼的情景。

捕捞江河湖海中水族的人，需对鱼鳖习性有所了解。《论衡》曰："鱼食于浊游于清。"并有"鱼鳖匿渊，捕鱼者知其清。"之说。为了保持渔业的可持续性，秦汉时捕鱼打猎，已经注意到要对生态进行保育，渔猎有时。《秦律·田律》规定："春二月，毋毒鱼鳖。"汉承秦制，依然要求依时节捕猎。


图 4-2-23　山东邹县画像石三鱼争饵

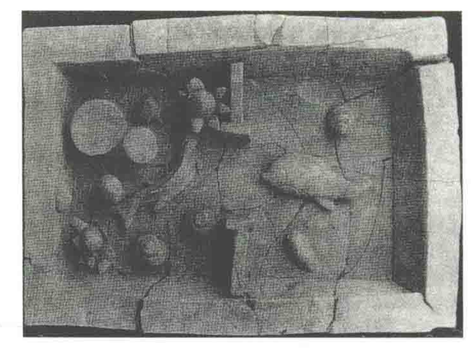

图 4-2-24　山东苍山画像石墓车马过桥图

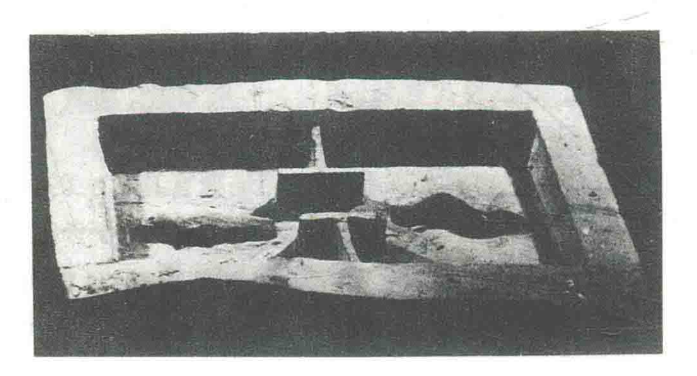
1 王仁湘：《钓者静之，罩者抑之——画像石所见汉代捕鱼方法》，《文物天地》，1993 年第 3 期；王玉金：《汉画所见汉代渔业生产初探》，《南都学刊》，1998 年第 1 期，第 8—11 页。


图 4-2-25 河南南阳画像石中的捕鱼图

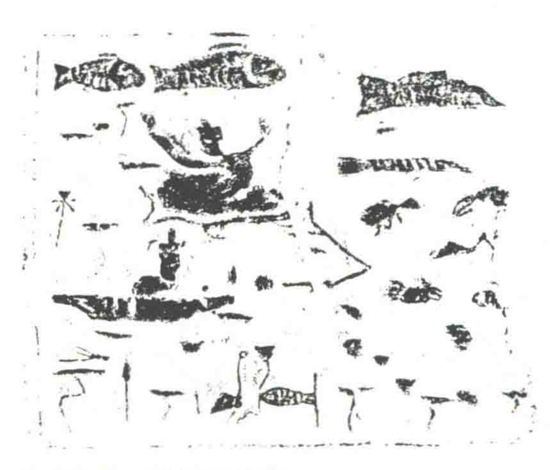
为了缓解江上往来人的辛苦，保障渔业收益，汉代已有鱼塘养鱼。四川西昌出土了一件陶鱼塘模型（图 4-2-26），鱼塘中有横堤作为分割，分内外两个区域，两区水流可以相通，引水在内区养鱼、鳖、螺等水产。成都也有一件陶鱼塘（图 4-2-27），底部以阴线刻画了养殖的鱼类[1]。这些陶鱼塘，反映出汉代水产养殖业的兴起。这些陶模型通常是鱼塘与农田组合出现，反映出农、渔共同经营的田庄景象，与壁画和画像石中的田庄可相互参照。

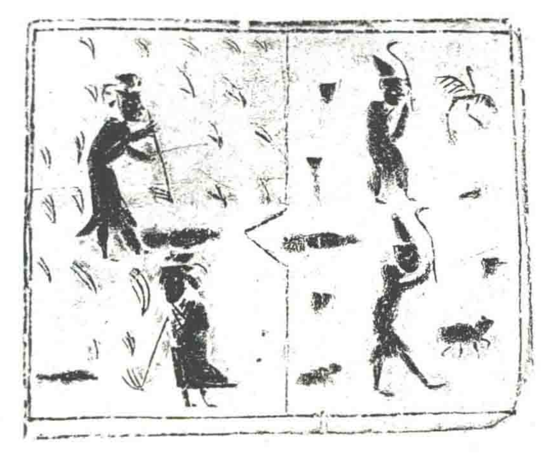
四川新都渔猎画像石（图 4-2-28），渔船行在莲叶之间。莲子、莲藕皆可食，可入药。司马相如《上林赋》中有“咀嚼菱藕”，证明汉人食用菱角和莲藕。四川新都东汉薅秧画像砖（图 4-2-29），田埂一侧为水田，中有农夫执杖除草；另一侧为水塘，塘中有家禽、鱼类和莲藕，农夫执镰状工具，或是在清除杂草，田埂中有一缺口，可调节水田水量。画像证明了，至少在蜀地，汉代已有种植莲藕。四川德阳莲池画像砖（图 4-2-30），莲叶田田，莲蓬低垂，水中游着水禽和鱼类，使人联想到左思《蜀都赋》中：“绿菱红莲，杂以蕴藻”的荷塘美景，一叶小舟，船上人弯腰伸臂，正在劳作。“采莲南塘秋，莲叶过人头。低头弄莲子，莲子清如水。”变作画面大抵如此。“江南可采莲，莲叶何田田”，诗歌对莲池鱼塘赋予了浪漫的想象。莲池画像虽有田园诗的气氛，但图像的功能，决定其意境，与《采莲曲》不同，田田莲叶、鱼禽成群是为了反映出水乡的丰饶。《齐民要术》中提到鱼池中种莲藕、黄菱，“俭岁资此，足度荒年”。菱、藕可做备荒物资，故而受到重视，汉代南方人以田头陂塘调节水田水量，塘中养殖鱼鳖水禽，种植菱角


图 4-2-26 四川西昌陶鱼塘模型


图 4-2-27 四川成都出土东汉陶鱼塘

1 陈文华：《中国农业考古图录》，南昌：江西科学技术出版社，1994 年，第 398—401 页。


图 4-2-28　四川新都渔猎画像


图 4-2-29　四川新都东汉薅秧画像砖

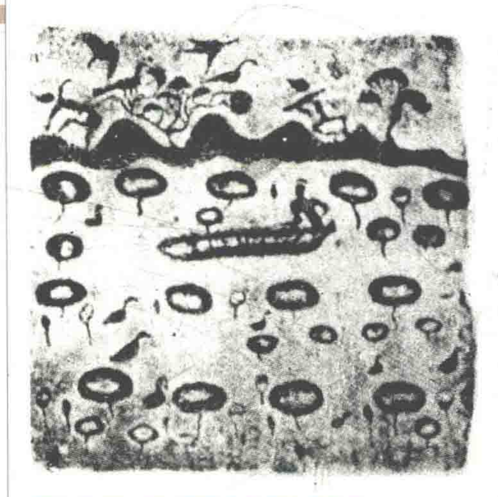

图 4-2-30　四川德阳东汉莲池画像砖


图 4-2-31　陕西靖边县郝滩乡汉墓田庄图

莲藕，以丰富收成[1]。这种生产方式可说是极早的综合养鱼实践，使水塘变成一个人工生态系统，使菱、藕、鱼、鸭共生，并相互促进，提高生产效益。除了莲藕菱角之外，也有在陂塘中养芦苇者。芦苇的根苗可以食用，芦秆可以作为编席搓绳的原料，也是一种经济作物。

汉代田庄是一个农林牧副渔综合发展的经济体，如陕西靖边县郝滩乡汉墓南壁壁画（图 4-2-31）所表现的：一处合围院落，院落边上有粮堆和粮仓，一方水塘，塘中有水禽和芦苇，水塘边是农田，有农夫驱牛耕作。田庄前有一片连绵的山峦，山间群兽奔走，可让红衣人骑黑马，弯弓射猎。画面中虽无重楼接天的豪奢，但庭院、养殖、农耕和山林行猎，其中的田园山林之乐，亦足以快墓主之意。其规模自然比不上文献中记载的豪族大田庄，是汉代社会中层的地主们所能拥有的田庄之写照。

1 王潮生：《农业文明寻迹》，北京：中国农业出版社，2011 年，第 413 页。

第三节　图像所见之采桑纺织

一、纺织原料的生产

足食还需丰衣，汉代纺织品原料，有麻、苎、葛、棉和丝。麻是桑科草本植物大麻，距今4000年前已被用作织物原料[1]，诗曰“东门之池，可以沤麻。”汉代大麻的种植已非常成熟，《氾胜之书》中提到养麻需适时播种，“太早则刚强厚皮多节，晚则皮不坚。”另一种纺织品“纻”的原料是苎麻，一种荨麻科的草本作物，在商周时已被用作纺织材料。《诗经》中还提到“葛履”，是利用豆科植物葛的茎皮纤维制作[2]。福建武夷船棺葬中发现了一块3000年前的棉布，将棉纺的历史追至商周时期。但在宋末元初的黄道婆改进技术，使用去籽搅车和椎弓踏车，使棉纺效率提高之前，中原的棉纺并不发达。

中原最具代表性的纺织品是丝绸，而养蚕取丝是生产丝绸的开始。战国时已经出现女子提笼采桑的图像（图4-3-1）。图中桑树高大，枝叶扶疏，甚至有在树上采叶的。《左传・僖公二十三年》记载：“（重耳）将行，谋于桑下。蚕妾在其上，以告姜氏。”反映出古时蚕妾采桑于高大乔木型的桑树，与灌木型的地桑有不同。

也有观点认为蚕妾在乔木上是取野蚕茧，而非采桑养蚕。采桑所养的是以桑叶喂食的家蚕（B. mori），由古桑蚕（Bombyxmandarina）驯化而来。除了桑蚕外，还有以其他植物为食的吐丝昆虫的茧被利用为纺织原料。《尔雅》中除记载了桑茧之外，还有樗茧、棘茧、栾茧、萧茧多种不同的蚕茧，“《古今注》曰：‘（汉元帝）永光四年（公元前40年）东莱郡东牟山（今山东牟平一带）有野蚕为茧，茧生蛾，蛾生卵，卵着石，收得万余石，民以为蚕絮。’”[3]《后汉书・光武帝纪》载：“（建武二年，公元26年）野谷旅生，麻菽犹盛，野蚕成茧，被于山阜，人收其利焉。”[4]记载的就是人们利用野蚕的情况。虽然汉时已有利用野蚕，但这类野蚕大



图4-3-1　战国采桑图，北京故宫博物院藏采桑燕乐攻战纹壶

1 陈文华：《中国农业考古图录》，南昌：江西科学技术出版社，1994年，第63页。

2 陈文华：《中国农业考古图录》，南昌：江西科学技术出版社，1994年，第63页。

3 ［唐］欧阳询等：《艺文类聚》，卷六十五，清文渊阁四库全书本，第887页。

4 ［南朝宋］范晔：《后汉书・光武帝纪》，卷一，百衲本景宋绍熙刻本，第1486—1487页。

抵是柞蚕类的大蚕蛾科昆虫，体量大食量大，少有家养，古代多是在山野里采集，恐怕并不普及，以柞蚕为例，其推广要从明末清初开始[1]。桑蚕才是能与农耕并提的“天下之本”，故而汉代图像中所反映的，应该被认为是更广为人知的采桑为宜。



图 4-3-2 嘉峪关壁画墓童子

《礼记·祭统》：“王后蚕于北郊，以供纯服……夫人蚕于北郊，以供冕服。”古代蚕桑为女性劳动，虽然王后、夫人的亲蚕只是仪式性的活动，但实际承担劳作的“蚕妾”也是女性，故而采桑图中的劳动者均为女性，即使出现男性，也并不参与采桑劳动。嘉峪关壁画墓中，有一幅图画，树旁有两童子执杆提篮，似在打取果实（图 4-3-2）[2]。因为同一壁的画像中有几幅采桑图，图中树木与这一画像的树木一样，所以认为两童子是在桑园活动。但这些图画中的树木没有桑树的特点，只是一种概念化的图形，故而童子是在桑园还是果园，很难确定。



图 4-3-3 陕西靖边杨桥畔杨一村壁画墓秋胡戏妻

汉代墓室壁画中，与采桑相关的有陕西靖边杨桥畔杨一村东汉墓出土的一幅图像（图 4-3-3），画面由一棵桑树、一名女子和一名男子组成，所见桑树为枝条侧弯低垂的乔木，采桑女子将竹笼置于一旁，抬手攀扶枝条，摘取桑叶。其左侧有一名男子，手捧一盒，似乎要与之攀谈。这幅壁画的画面与武梁祠秋胡戏妻故事画像相似，故而也被定为《秋胡戏妻图》。

种麻种棉或采桑养蚕都是为了获取纤维原料，原料需加工成纱线才能用来织布。长沙马王堆汉墓、江陵凤凰山汉墓都出土麻纤维织物，其中马王堆 1 号汉墓出土的大麻布，经检测，除去断裂强度外，各项指标均与现代大麻纤维相近[3]。利用葛、麻等纤维，要经过剥皮、刮青、脱胶、劈分等过程。其中最值得注意的是脱胶，汉代人已经掌握了生物脱胶和化学脱胶两种方法，以得到高质量的纤维[4]。

此外福建崇安武夷山船棺中发现了一块青灰色棉布，此后东南沿海一直延续有纺棉之术；新疆民丰尼亚东汉古墓群出土了多件羊毛纤维的纺织品，和蓝白印花棉布、白棉布裤和手帕等，而《后汉书·西南夷列传》记载：“（哀牢）有梧桐

1 蒋猷龙：《中国非桑蚕类昆虫的利用历史和成就》，《古今农业》，1988 年第 2 期，第 61—68 页。

2 原报告认为是童子在驱赶鸟雀（嘉峪关市文物清理小组：《嘉峪关汉画像砖墓》，《文物》，1972 年第 12 期，第 24—44 页），但右侧童子手提竹篮，打果似更符合情境。

3 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，第 450 页。

4 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，第 451 页。

木华，绩以为布。”说明东汉时，特别是边境地区，有羊毛和棉纤维使用[1]。

蚕丝是天然的多孔性纤维，质轻而韧性强，具有吸湿透气保暖的优点。蚕吐丝成茧，人采茧加工复成丝。《春秋繁露·实性》载：“茧待缫以绾汤而后能为丝。”《淮南子·泰族训》有云：“茧之性为丝，然非得工女煮以热汤，而抽其统纪，则不能成丝。”为了更好地从蚕茧抽丝，秦汉时将热水煮茧缫丝的工艺推广普及，用热水煮茧，加速蚕茧膨润软化和丝胶溶解，有利于丝逐层纾解和几根丝的合抱，得到丝线[2]。

二、汉代纺织

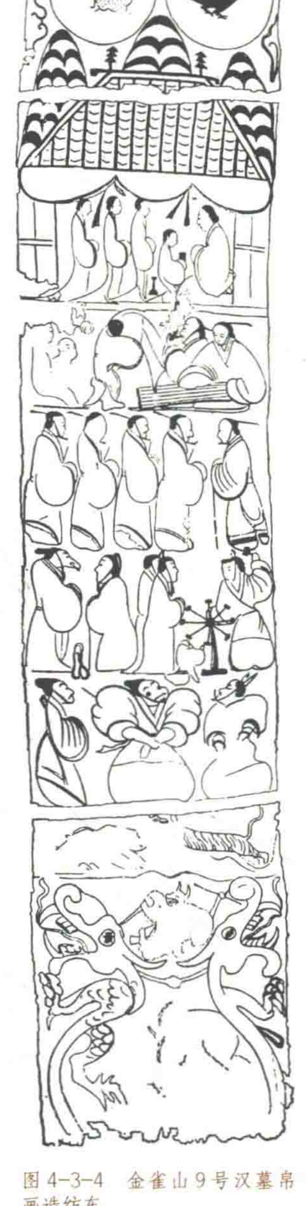


图 4-3-4 金雀山 9 号汉墓帛画造纺车

汉代纺织图像多见于画像砖石，图像中可看到纺车、缫车、调丝、并丝、织机和染具。在新石器时代，人们已经掌握了纺纱的技术。汉代人纺纱使用的是由纱锭、绳轮和手柄组成的纺车，杨雄在《方言》中称之为“維车”或“道轨”[3]。金雀山9号汉墓出土的帛画中，有人在打造一具手摇纺车（图 4-3-4），从图像上看，纺轮较大，并有横向导丝机构，使绕上去的丝线能够有层次的卷绕。手摇纺车在东汉时已经普遍使用，用作丝麻的合股、加捻和卷绕。江苏洪楼、山东滕县等地发现的画像石中，都能看到手摇纺车的图像，周围还有一束束的丝线。在手摇纺车的基础上，发展出脚踏纺车。江苏洪泗曹庄出土的纺织画像石上，纺车下有踏杆，是最早的脚踏纺车资料（图 4-3-5）。

汉代纺织品生产，有官府手工业、独立手工业和农村副业三种情况。官府手工业是由官署经营的作坊，以满足统治者的需求为目的进行手工业生产；独立手工业者专门从事纺织业，通常在城市中生产，其产品主要作为商品出售；作为农村副业的纺织生产，主要满足自家的需求，为自给性的生产[4]。汉代将丝织品统称为帛或缯，细分有素（纨）、缣、纱、罗、绮、锦等[5]。除了织出不同质感、纹样的布帛外，还以刺绣、

1 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，第 451 页。

2 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，第 452 页。

3 项隆元：《中国物质文明史》，杭州：浙江大学出版社，2008 年，第 213。

4 李恒全：《试述汉代私营手工业的商品生产》，《江西社会科学》，2002 年第 5 期，第 61—65。

5 各色织品之名物详见孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 70—81 页。

染色、印花装饰[1]。纺织品种类的增加，除了得益于原料加工工艺的发展外，还与织机的进步有着密不可分的关系。

图 4-3-5 江苏洪泗曹庄纺织画像石



图 4-3-6 陕西靖边杨桥畔杨二村东汉墓牛郎织女图

汉代织机从原始的腰机发展为脚踏提综的织机，并出现了斜织机、多综多蹑织机、束综提花机等不同类型。汉代墓葬艺术的图像中常见的是脚踏提综斜织机，由平置的机台和斜置的机架组成，并有综框、轱辘和踏板等构件，织者可以坐在机台上，用踏板提综，两手投梭，使纬线穿过梭口。织机主要有五大运动机构：开口、引纬、打纬、卷经、送经。其中提综开口最为关键，原始腰机需手提综片开口，而汉代的织机使用杠杆原理，用脚踏的方法带动穿经线的综框，综线交替生降形成开口，以引纬打纬[2]。综框可将经纱分组，织品的组织与提综框的数量有密切关系，两块综框只能织出平纹织物，三至四块综框可以织斜纹织物，如要织出花纹就需要将经纱分更多组。提花机就是在多综多蹑织机的基础上发展而来的。汉代最复杂的提花综机，可达 120 综、120 蹑[3]。陕西靖边杨桥畔杨二村东汉墓出土的“牛郎织女图”中（图 4-3-6），织女的织机即是这类型，织女袖手坐在机台上，只是机架已经收起，呈现的是纺织结束后的状态。画像石上则多见女子在机台上操作织机的情况（图 4-3-5）。

曹庄画像石中纺车下方有一掉落在地的两头尖的工具，应当是刀杼一类的工具。刀杼是打纬刀和绕有纬线的纡子组成的机构，纡子引纬线穿过纬口，再由纬刀将纬线推向织口，使经纬紧密交织成稳定的结构。秦汉织锦是经线起花，用刀杼引纬和打纬，唐代才有重型打纬机构，能纬显花。为了能更快速引纬，人们还发明了梭子，西汉居延肩水金关遗址出土过一件织网梭，《通俗文》记载“织具

1 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 82—85 页。

2 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史・第三册・秦汉时代》，台北：地球出版社，第 467 页。

3 战国秦汉时还有另外一种不用综框的“束综提花”法，以线牵引经纱形成不同的织口。丝线在数量上不像综框那么受限，花纹可以织得更大。

梭”，说明东汉时布梭已经出现[1]。

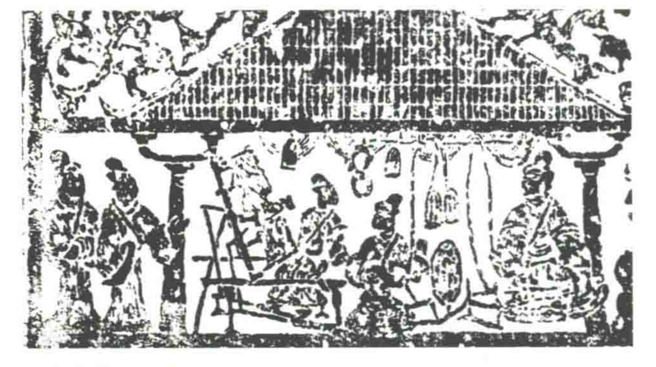


图 4-3-7 江苏铜山洪楼纺织画像石

“夫男耕女织，天下之大业也。”[2]纺织多为女性担当，故称女红。《史记·货殖列传》记载：“大公劝其女功，故齐冠带衣履天下。”[3]《三国志·华核传》有言：“通令户有一女，十万家则十万人，人织绩一岁一束，则十万束矣。”[4]长久以来纺织都被认为是女子的劳作，故而在汉代墓葬艺术的图像中，上机纺织者均是女子。纺织图像所反映的纺织活动，有一人独自劳作的；也有数人分工合作的场景，两三女子在同一空间中纺纱织布，如江苏铜山洪楼纺织画像石上（图 4-3-7），有三女子，一人纺纱，一人调丝，一人织布，比较全面地反映了纺织生产。20 世纪 80 年代之前，山东地区就发现 10 幅纺织题材的画像石，展现了络丝——摇纬——织布的纺织生产全过程，其中有络丝者 4，摇纬者 6，织布者 10，均为女子[5]。



1. 拓本



2. 复原图

图 4-3-8 武梁祠后壁秋胡戏妻图

1. 拓本选自容庚于 1936 年出版的《汉武梁祠画像图录和考释》，第 35 页。

2. 复原图选自冯云鹏 1821 年刊行的《金石索》图 3.48—49。

三、桑织图像与女工女德

(一) 桑织图像的主题

桑织图像在东周时期已经出现了，但历代桑织图形式不一，主题也有差异。先秦时期的纺织图像，到目前为止未有发现，采桑图像则能在一些画像铜器上看到。学者指出战国的采桑图像多表现盛装男女在桑林间活动，其主题与“桑间濮上之舞”或“亲蚕仪式”等事有关[6]。汉代社会农桑并举，但汉代图像中

1 项隆元：《中国物质文明史》，杭州：浙江大学出版社，2008 年，第 214。唐赞功等，第 456 页。

2 ［汉］桓宽：《盐铁论·园池》，卷三，四部丛刊景明嘉靖本，第 16 页。

3 ［西汉］司马迁：《史记·货殖列传》，卷一百二十九，清乾隆武英殿刻本，第 1227 页。

4 ［晋］陈寿：《三国志》卷六十五吴书二十，百衲本景宋绍熙刊本，第 902 页。

5 吴文祺：《从山东汉画像石看汉代手工业》，《中原文物》，1991 年第 3 期，第 33—41 页。

6 刘敦愿：《青铜器采桑图像的主题思想商榷》，原载《文物天地》，1990 年第 5 期，收入《刘敦愿文集》，北京：科学出版社，2012 年，第 291—294 页。



图 4-3-9 四川新津崖墓画像石函

的桑织图像并不多，采桑、纺织与农耕三种图像也没有明确的组合关系。在目前已经发现的为数不多的汉代采桑图像中，武梁祠后壁（图 4-3-8）、四川新津崖墓石函（图 4-3-9）和陕西靖边东汉壁画墓中的两幅图像，所表现的内容均被认为是秋胡戏妻故事。画面皆有一名采桑女在采桑时遭遇男子搭讪，与《列女传》："（秋胡）未至家，见路旁妇人采桑，秋胡子悦之，下车谓曰：'若曝采桑，吾行道，愿托桑荫下，下赍休焉。'妇人采桑不辍，秋胡子谓曰：'力田不如逢丰年，力桑不如见国卿。吾有金，愿以与夫人。'妇人曰：'嘻！夫采桑力作，纺绩织嘄，以供衣食，奉二亲，养夫子。吾不愿金，所愿卿无有外意，妾亦无淫泆之志，收子之赍与笥金。'秋胡子遂去。"[1]的情景相应。三幅画面中对男子的表现各有特点：武梁祠后壁画像中的男子身背行囊，表明是未至家的秋胡；新崖画像石上画有一组男性人物，其中最左边的一位转头侧身与采桑女子搭讪；陕西靖边东汉墓壁画中的男子则手捧一盒，似在企图以金钱诱惑采桑女。但三幅图像中的女子皆是手攀树枝采桑不辍，凸显了秋胡妻子的坚贞品格。

采桑是户外劳动，女子出门采桑，为陌生男女相遇提供机会，故事多以此为展开的契机。汉代乐府《陌上桑》中提到："罗敷善蚕桑，采桑城南隅"，故事便从采桑开始。《诗经》中"春日迟迟，采蘩祈祈"的采桑女多有伤春色彩。汉晋文学中的采桑女，以《陌上桑》和《秋胡行》为代表，结合了美姿容和贞妇德，即浪漫又符合儒家礼法，塑造了新的采桑者形象[2]。战国时期采桑图中，佩剑男子出现在桑林之中，存"桑间濮上之舞"的含义，描写男女情爱[3]。汉代的"秋胡戏妻"故事图，仍以男子女子和桑木为内容，但将群体活动转换为两人间的故事，其主题意蕴便大不相同。采桑图像的这一变化，正与民间文学中采桑女形象的嬗变相呼应。

唐宋时林间采桑图像转为蚕室内养蚕，以宋代《蚕织图》为例，逐幅表现了蚕房养蚕到机房织布的整个过程（图 4-3-10）[4]。蚕桑图像表现的空间由室外转向室内，主题思想也随之改变，不再有浪漫与节义兼具的故事，仅仅强调蚕桑劳动是女性所应持的德行。

1 ［汉］刘向：《古列女传·鲁秋洁妇》，卷五，节义传，四部丛刊景明本，第 37 页。

2 任红敏：《采桑主题与采桑女形象的演变》，《重庆师范大学学报》，2006 年第 1 期，第 97—105 页。

3 刘敦愿：《青铜器采桑图像的主题思想商榷》，原载《文物天地》，1990 年第 5 期，收入《刘敦愿文集》，北京：科学出版社，2012 年，第 293 页。

4 王潮生：《几种鲜见的耕织图》，《古今农业》，2003 年第 1 期，第 64—80 页。



图 4-3-10 宋《蚕织图》

汉末曹魏时期的嘉峪关新城壁画墓中，出现采桑图像与农耕穿插的图像组合（图 4-3-11）。之后采桑与纺织组合在一起构成“桑织”题材，再与农耕图搭配，如元代杨叔谦画《农桑图》。到明清时，蚕桑的内容渐少，而纺织成为主要内容，并形成了特定意义的“耕织图”。耕织图载体不仅是卷轴画，《道园学古录》载：“郡县所治大门东西壁皆画耕织图，使民得而观之。”即以耕织壁画劝农桑之事[1]。因图画有教化之功用，所以分步骤，逐步展现耕织各项劳作。

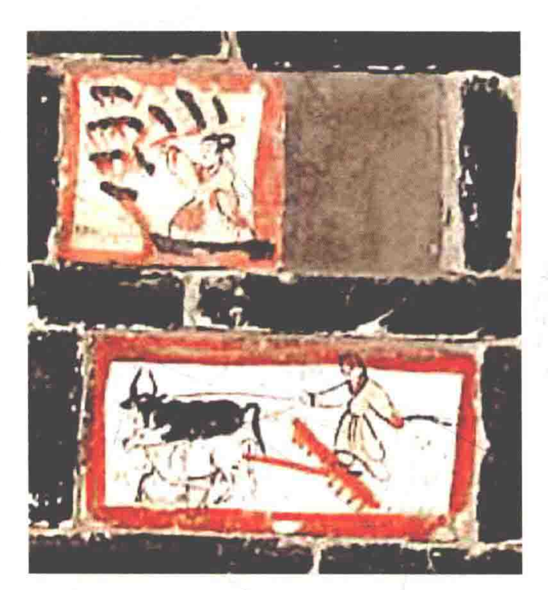


图 4-3-11 嘉峪关新城壁画墓 采桑 农耕

墙壁上的纺织图像汉代已有，但并不是展示纺织之法用，而侧重女性在屋内活动的姿态。纺织见于山东、江苏等地的东汉纺织画像，常与楼阁拜谒、燕居和庖厨等图像组织在一起（图 4-3-12）。织房在封闭的室内，自然与在户外桑林发生的事情大不相同，图像中所反映的纺织女的形象也与采桑女的形象有所区别，因此两种劳动妇女图像的意义也会有很大的差异。

山东滕州龙店画像上，摇纬女子身后有妇人孩子（图 4-3-13）；安徽萧县民间征集的一副画像石上，纺织图中的织机旁有小童玩耍（图 4-3-14），反映汉代农家女子在劳作的同时还需身兼母职，照顾小孩。学者认为孩童出现在纺织图像中，透过纺织劳动、照顾孩童的举动，凸显了纺织女身兼慈母的双重形象，表现妇功与母德[2]。在图像中强调女性作为母亲的身份，以孩童凸显母德的做法一直延续到后世，多本《耕织图》中，都出现了照顾婴儿或孩童的女性。

1 周昕：《中国〈耕织图〉的历史与现状》，《古今农业》，1993 年第 3 期，第 57—60 页。

2 陈长虹：《纺织题材图像与妇功——汉代列女图像考之一》，《考古与文物》，2014 年第 1 期，第 53—69 页。

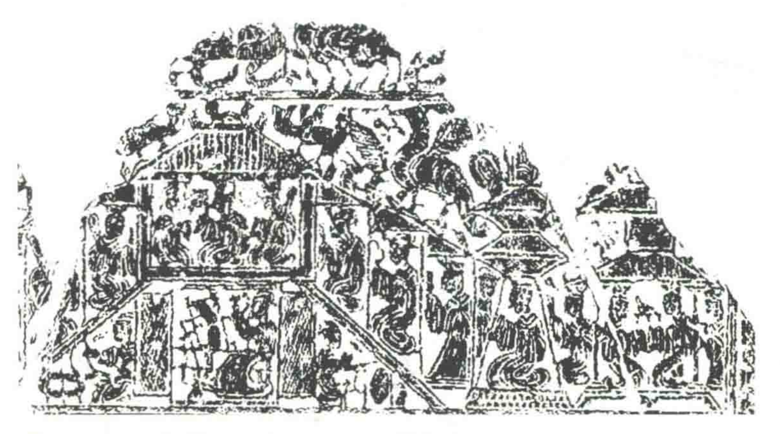


图 4-3-12　江苏建宁四年（171 年）纺织画像石

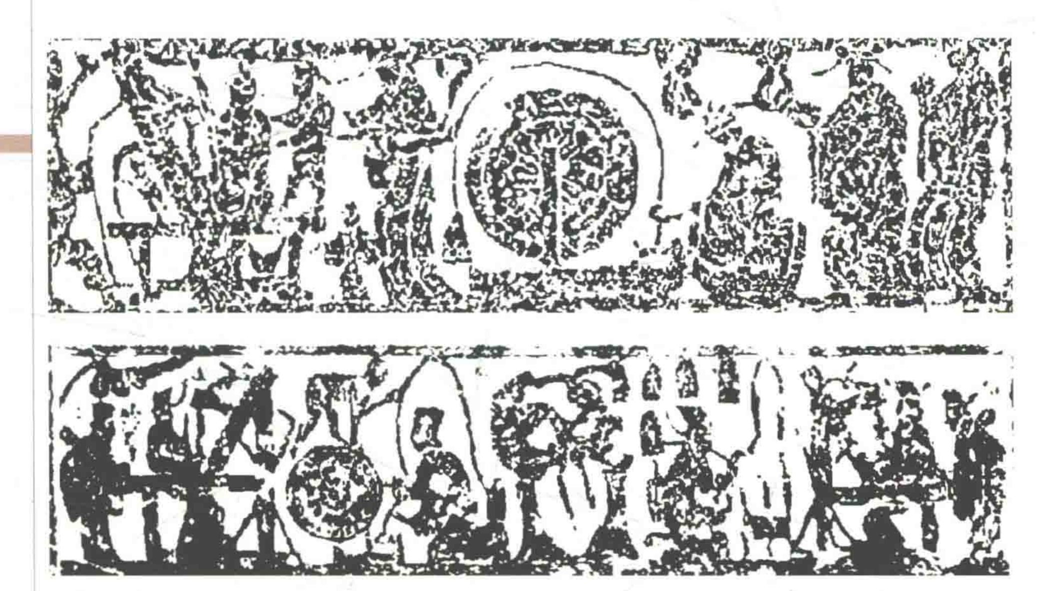


图 4-3-13　山东滕州龙店祠堂纺织画像石

汉代一些纺织图像的内容也被认为是列女故事。与纺织有关的一个典故是“孟母断机”，见汉代刘向所著的《列女传·母仪》中记载：“自孟子少时也，既学而归。孟母方织，问曰：‘学何所至矣？’孟子曰：‘自若也。’母以刀断其织，孟子惧而问其故。孟母曰：‘子之废学，若吾断其织也。夫君子学以立名，问则广知，是以居则安宁，动则远害。而今废之，何异于织绩而食，中道废而不为，宁能认其夫子而长不乏粮食哉！’孟子惧，旦夕勤学不息，师事子恩，遂成天下之名儒。”[1] 枣庄山亭区桑树镇西户口画像石（图 4-3-15），妇人坐织机前，回首与儿童对话的图像，就被认为是孟母停织教子的情景。滕州造纸厂祠堂后壁画像中，有一坐在织机前的女子，侧身顾首与一小童交谈，虽然两手仍在操作织机，亦有可能是孟母典故的图像（图 4-3-16）[2]。

此外山东嘉祥武梁祠第三石上一纺织图（图 4-3-17），榜题表明画像内容为

1 ［汉］刘向：《古列女传·邹孟轲母》，卷一，母仪传，四部丛刊景明本，第 5 页。

2 陈长虹：《纺织题材图像与妇功——汉代列女图像考之一》，《考古与文物》，2014 年第 1 期，第 53—69 页。


图 4-3-14　安徽萧县纺织画像石


图 4-3-15　山东枣庄山亭区桑树镇孟母断机

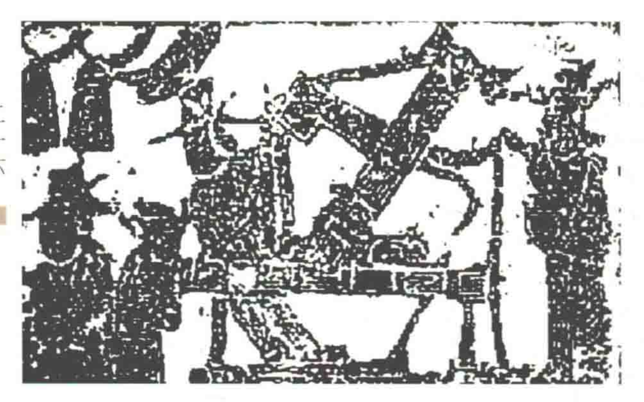

图 4-3-16　山东滕州造纸厂祠堂后壁孟母断机


图 4-3-17　山东济宁嘉祥武梁祠曾母投杼图

另一个关于纺织的典故“曾母投杼”。画中曾母坐在织机前，回首顾看跪在地上的男子。《战国策・秦策二》记载：“昔者曾子处费，费人有与曾参同名族者，而杀人，人告曾子母曰：‘曾参杀人！’曾子之母曰：‘吾子不杀人。’织自若。有顷焉，人又曰：‘曾参杀人！’其母尚织自若也。顷之，一人又告之曰：‘曾参杀人！’其母惧，投杼逾墙而走。”[1] 武梁祠画像榜题明确，并有杼状物滑落在地，所表现的应是曾母听闻谗言，受惊而回顾，投杼于地的情景。江苏洪泗曹庄和山东滕州市桑村镇出土的画像石纺织图，图像中一妇人坐在织机前，转身看向身后跪着的男子，与武梁祠曾母投杼画像相似的，也被认为是表现曾母故事的图像[2]。

汉代墓葬艺术的工匠无法惟妙惟肖地刻画人物的个性特征，常借助榜题、细节（衣饰、道具、环境）和布局安排帮助人识别画面内容[3]。不但画像砖石如此，牛郎织女壁画中的织女形象也与一般凡人女子无异，但笼袖坐在织机上，与忙于纺纱织布的劳动女性不同，周围更有云气天河，与一牵牛男子相对，加之图像绘于前室顶部，故可知画中女性不是一般从事纺织的人，而是织女。

武梁祠的曾母投杼画像，有榜题“谗言三至，曾母投杼”，不但表明了织机前女子的身份，更对故事情节加以说明。旁边下跪男子上方则以“曾子至孝，以通神明……”的文字，在说明人物身份的同时，点出画像的主题“孝”。与之相

1 ［汉］高诱：《战国策注》，卷四，士礼居丛书景宋本，第 22 页。

2 国家文物局、中国科学技术协会主编：《奇迹天工——中国古代发明创造文物展》，北京：文物出版社，2008 年。

3 刑义田：《画为心声——画像石、画像砖与壁画》，北京：中华书局，2011 年，第 77 页。

连的“闵子骞失棰”画像，从图像程序上说明这里有一组孝子故事图。但前文提到的几件画面虽然可以与某个典故相配合，却并无明确的榜题、图像程序或细节表明图中纺织女的身份。如出自曹庄的纺织画像石被认为是曾母投杼图，主要是因为纺织女子伸出的手下方有一刀杼状的工具，但没有榜题，周围也没有其他人物故事，石匠是否有意在此处安排一个孝子故事很难确定。类似的，由机房、工具和转身的纺织女和与之交谈的男性构成的画面，仅江苏地区所出的画像石中就有多件。但不是每一画面都有一个刀杼状的物品出现在女子手边，因此这一细节就成为是否将图像内容定为曾母投杼的关键细节。

汉代墓葬艺术的格套，在某些个案中具有特定意义，如武梁祠的“曾母投杼”图，但类似的图像在别的地方出现却不一定具有这样的意义。这一情况，使得辨识孟母断机故事图像更加困难：因为孟母故事中甚至没有投杼在地这样的细节，纺织女与孩童交谈的图像，在没有其他辅助信息的情况下，很难判断图像与典故是否有关。汉代墓葬艺术的格套，本身具有一般人能够共同理解的意思，但如果加上了榜题，内容就有了特定意义[1]。一些与典故切合的细节也可作为辨识图像主题的依据。但在没有这些辅助信息时，图像或许并不适宜轻易附会某一典故来加以解释。

在理解汉代墓葬艺术的图像主题时，需要充分考虑图像使用的一般性与特殊性。图像被用以讲述某个特殊故事时，可能借用普遍流传使用的，没有特定情节的生活劳动图像，而非为珍贵故事特制。亦不能因为一件榜题明确的人物故事图，而将相似图像的内容主题都定为该故事。抛开特定典故看前文提到的纺织图像，在不向人显示图中人物的特殊身份的情况下，图像恐怕与母仪或孝行无关，仅是妇女在机房内活动的场景。如前所述，纺织是汉代女性的重要劳动，因此织机或机房也是一般人家都应有的。纺织图与庖厨、燕居图像并置，与室外环境的农牧、征战等图像相对，最基本的意义应该是作为汉代女子活动空间的一个象征，图像中的纺织女不但在进行纺织劳动，还需照看孩童，与人交谈，甚至在安徽宁壁县发现的一件画像石上，描绘了一对男女在织机前拥吻的画面（图 4-3-18）。在汉代墓葬艺术中，机房如同后世文学中的“绣楼”，是女子日常起居场所的象征，在这个以织机为标志的空间中，女子可能在辛勤纺织，也可能在进行其他活动。在展现居家生活图景的基础上，纺织图像与其他图像结合，而拥有了多种不同的意义。

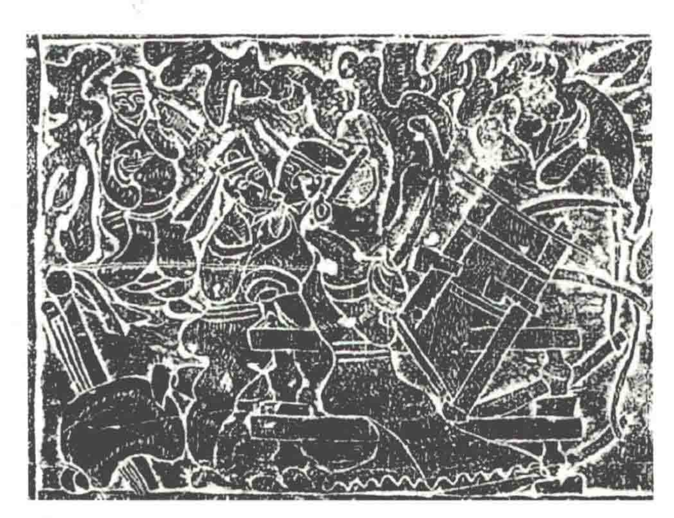


图 4-3-18 安徽宁壁纺织画像石

（二）桑织以外的女工

《孔雀东南飞》中的刘兰芝“十三能织素，十四能裁衣”，《捣衣曲》中：“重烧熨斗帖两头，与郎裁作迎寒裘。”除了桑织以外，女工所包括的还有捣练、裁剪、缝制等多项劳动。纺织被作为汉代女子

1 刑义田：《画为心声——画像石、画像砖与壁画》，北京：中华书局，2011 年，第 82 页。

居家劳作的典型活动被多种图像表现，而其他女工则没有被选为图像的题材，或以与纺织不同的方式，在不同的时间，为图像所表现，捣帛就是一个典型的例子。

所谓捣，即由二人执杵，在砧上如舂米般捣纺织品。因为蚕丝中本身含有丝胶，缫丝工序中能去除一部分，但残余的胶质仍有可能使丝绸僵硬，而染色时加入的染料中含有单宁酸，会让布匹粗糙皱褶，为使布帛柔软平整，在裁制前必须经过捣。捣过的布帛再经漂洗、晾晒、熨帖，方能裁剪缝制[1]。

古代女子白天要操持家务甚至下田劳作，晚上则从事女红，故而捣衣常发生在夜晚。古乐府中有《捣衣曲》言："月明中夜捣衣石，掩帷下堂来捣衣。"就已知材料来看，捣练在图像中出现较诗文为晚。汉墓壁画和画像砖石中则尚未发现捣练图像。《诗经》有曰："昼尔于茅，宵尔索绹。"秦汉六朝的妇女，从采桑养蚕到裁剪缝纫，担当了衣物制作的全部工作，但墓葬绘画选材却以纺织为主，捣帛裁衣恐怕尚未进入墓葬美术的取材范围。由此可以看到绘画所能反映的社会生活，受到题材的明显局限。

汉代墓葬美术多展现纺织，而不以其他女工为题材存在多种原因，其中一个可能的原因是人们对各种劳动有着不同的态度。耕种和纺织都受到汉代统治者的重视，民间女子以蚕桑和纺织为主业，贵族女性也要礼仪性地参与蚕务。汉代女子所从事的社会生产活动，耕织兼任，以织为主。女性从事纺织业是不可忽视的，她们的辛勤劳作被保留在墓室[2]。然而，在成衣业兴起之前，从事裁剪缝纫为自家所需，与作为女性劳动之代表的蚕桑纺织相比，制衣的私人性更大而社会性较弱，而未被注意到。


图 4-3-19　张萱《捣练图（摹本局部）》

南北朝时，夜间的捣帛声常常出现在诗文之中，谢惠连、柳恽、温子升等人都写下了关于捣衣的诗篇[3]，大抵都是描写妇人在夜里一边捣帛裁

1 丰家骅：《再谈捣衣》，《文史知识》，2000 年第 12 期，第 51—56 页。

2 李彦峰：《从汉代画像砖石看古代社会的男耕女织——简论汉代女性从事的社会生产活动》，收入贺云翱主编：《女性考古与女性遗产》，南京：南京大学出版社，2011 年，第 92—100 页。

3 谢惠连《捣衣》："衡纪无淹度，晷运倏如催。白露滋园菊，秋风落庭槐。肃肃莎鸡羽，烈烈寒螀啼。夕阴结空幕，宵月皓中闺。美人戒裳服，端饰相招携。簪玉出北房，鸣金步南阶。櫩高砧响发，楹长杵声哀。微芳起两袖，轻汗染双题。纨素既已成，君子行未归。裁用笥中刀，缝为万里衣。盈箧自余手，幽缄俟君开。腰带准畴昔，不知今是非。"柳恽《捣衣诗》："孤衾引思绪，独枕怆忧端。深庭秋草绿，高门白露寒。思君起清夜，促柱奏幽兰。不怨飞蓬苦，徒伤蕙草残。行役滞风波，游人淹不归。亭皋木叶下，陇首秋云飞。寒园夕鸟集，思牖草虫悲。嗟矣当春服，安见御冬衣。鹤鸣劳永叹，采菉伤时暮。念君方远游，望妾理纨素。秋风吹绿潭，明月悬高树。佳人饰净容，招携从所务。步栏杳不极，离堂肃已扃。轩高夕杵散，气爽夜碪鸣。瑶华随步响，幽兰逐袂生。踟蹰理金翠，容与纳宵清。泛艳回烟彩，渊旋龟鹤文。凄凄合欢袖，冉冉兰麝芬。不怨杼轴苦，所悲千里分。垂泣送行李，倾首迟归云。"温子升《捣衣诗》："长安城中秋夜长，佳人锦石捣流黄。香杵纹砧知近远，传声递响何凄凉。七夕长河烂，中秋明月光。蠮螉塞边绝候雁，鸳鸯楼上望天狼。"

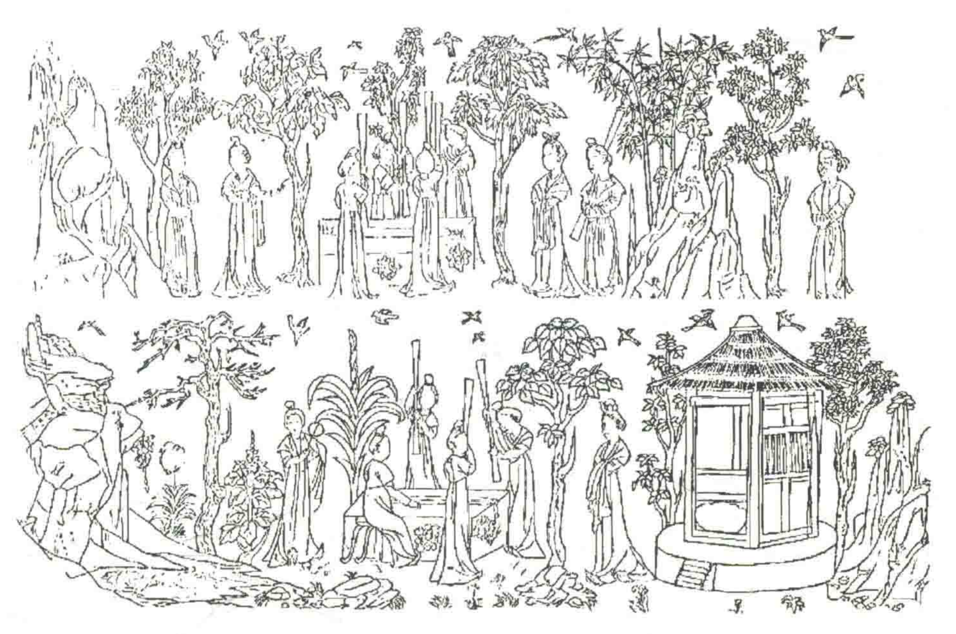


图 4-3-20　长安兴教寺捣练图

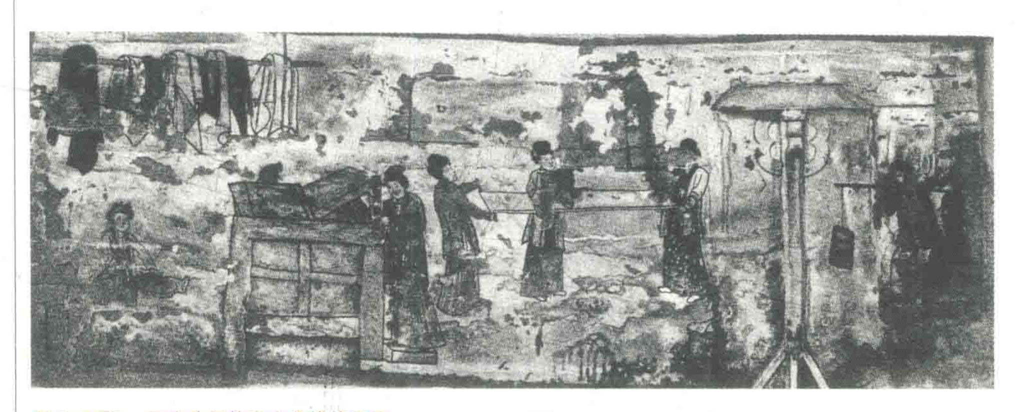


图 4-3-21　河北井径柿庄金墓捣练壁画

衣，一边思念边关征人的情形，恰如《子夜吴歌》之三："长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征？"所表现的意境。杵声就此成为文艺创作的一种意象，常常在诗文中与思念远方亲人联系在一起，如白居易《闻砧》："谁家思妇秋捣帛，月苦风凄砧杵悲。"李煜《捣练子令》词："又是重阳近也，几处处砧杵声催。"宋贺铸《捣练子》词："砧面莹，杵声齐，捣就征衣泪墨题。"

自歌咏捣衣的诗文出现后，女子捣练渐渐为更多人所留意，并以图画的形式表现出来。相传晋代有张素画《捣素图》，惜已亡佚；传世有张萱《捣练图（摹本）》（图 4-3-19），出土则有陕西长安兴教寺初唐石刻线画《捣练图》（图 4-3-20），河北井径柿庄金墓中的捣练壁画（图 4-3-21）。兴教寺石刻县画描绘了庭院捣衣的场景，天空中鸟群飞翔，显然不是无眠长夜；张萱《捣练图》中还有孩童嬉戏，并无辛苦哀叹之感，虽与诗歌中的凄凉悲思大异其趣，但却与诗歌一样并不刻意强调女德。两幅唐代《捣练图》画作人物情态相近，说明墓葬绘画与卷轴画之间存在着共通性。这两幅《捣练图》虽然载体不同，所画皆为身披绮

罗，风姿绰约的女子，在庭院中捣帛，共同反映了唐代仕女画取材社会上层妇女闺阁生活，表现富于秀色的妇女风姿之特点[1]。

第四节　图像所见之汉代煮盐冶铁及其他

汉墓壁画的内容，既有在汉代丧葬艺术中普遍运用的习见题材；也有一些偶然出现的，仅存零星资料的。除农桑耕织等外，还有一些社会生产活动，也散见于汉代墓葬艺术的图像中。

一、汉代盐业

盐是日常生活不可或缺的物资，被称为“食肴之将”。由于原料来源的不同，盐的种类可分为海盐、池盐、井盐、石（岩）盐，在汉代均已得到开发利用[2]。汉代在南海地区已设有盐田，近年深港地区发现汉代墓葬，可能就与汉代的海盐产业有关，因为深港一代无良田沃土，唯近番禺盐官[3]。此外岩盐为《神农本草经》所称之戎盐、胡盐；池盐主要指河东安邑盐池所产之盐[4]。井盐则是从盐井中取卤水煮成，生活在四川一代的古代巴人很早就注意到了井盐的开发，《后汉书・南蛮西南夷列传》记述，廪君率众从夷水至盐阳，射杀了作祟的盐水神女，“（廪君）于是君乎夷城，四姓皆臣之”。《华阳国志》说巴国物产，有“土植五谷，牲具六畜；桑、蚕、麻、纻、鱼、盐、铜、铁、丹、漆、茶、蜜……”[5]并特别记述了各地的盐井。汉代专门设“盐官，在监、涂二溪，一郡所仰；其豪门亦家有盐井”。又如《水经注・江水》说：“溪硖侧，盐井三口，相去各数十步，以木为桶，径五尺，修煮不绝”；又说有汤溪水“南流历县，翼带盐井一百所，巴川资以自给。粒大者，方寸，中央隆起，形如张伞，故因名之曰伞子盐。有不成者，形亦必方，异于常盐矣”。阆中和南充国县也是著名的产盐区，“有盐井”。以至于《文选》载左思《蜀都赋》说“家有盐泉之井”，刘逵注曰“巴西充国县有盐井数十”。四川羊子山出土的盐场画像砖（图 4-4-1），左侧有井架，分



图 4-4-1　四川羊子山井盐场画像砖

1 王宗英：《中国古代仕女画艺术史》，南京：东南大学出版社，2010 年，第 2 页。
2 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 44 页。
3 彭全民：《从考古材料看汉代深港社会》，《南方文物》，2001 年第 2 期，第 47—14 页。
4 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 44 页。
5 ［晋］常璩：《华阳国志》，卷一，四部丛刊景明抄本，第 1 页。

上下两层，每层有二人正在劳作。从图上可以看出，取卤的工人使用定滑轮从深井中提取卤水。井架边还设有引流装置将盐卤送到煮盐处。

各地区与各类盐的制作程序也互有差别，但综合观之，不外煮与晒两种方法[1]。河东盐池之盐即由日光曝晒而得[2]。煮盐是在牢盆中将咸水蒸浓煎制成盐。汉代牢盆，自宋代起便有发现，并引起金石学家的关注。《隶续》中录两件东汉牢盆的铭文（图 4-4-2）[3]。《史记·平准书》载："愿募民自给费，因官器作煮盐，官与牢盆。"[4]《盐铁论·刺权》也提到"因县官器，煮盐予用，以杜浮伪之路。"[5]可知汉代以铁盆煮盐为常制，所用牢盆皆为官器[6]。羊子山井盐画像砖右下角，可以看到灶台上置有一组五个釜形的牢盆，灶旁有一名工人正在生火煮盐。

二、汉代冶铸业

两汉间的盐铁制度几经变化，汉代冶铁业有官营、私营之分。汉初，铁器可私人冶铸，《盐铁论·复古》记载："往者豪强大家得管山海之利，采铁石鼓铸……"[7]1972 年莱芜曾出土带有私人姓氏的铁质农具[8]。汉武帝时，实行盐铁专卖至西汉末。广设官营冶铸场，前面提到的几个大型遗址应当都属官营工场。东汉时，改专卖制度为铁官征税，《后汉书·和帝纪》载章和二年（88 年）"罢盐铁之禁，纵民煮铁"[9]，允许私人冶铸。庞大田庄中所需的大量铁工具，许多是由私人作坊供应。

公元前 6 世纪，我国已经有了生铁[10]冶铸业。汉代用竖炉（高炉）炼铁。炼铁竖炉由炼铜竖炉发展而来，春秋

其未記其所貫故云貫二萬五千
巴官鐵盆銘
巴官三百五十斤永平七年第廿七西
右巴官鐵盆銘十六字顯宗永平七年造建中靖國
初黄魯直自戎州東歸厥弟叔向攝邑巫山有大盤
盆積水堂下以植蓮荷魯直去其泥而識之其文鑄
出鐵上故雖有發筆而勢不可縱人或指以爲篆首
行惟有一字如一而反最後一字如西而有連筆曾

图 4-4-2 《隶续》载东汉牢盆铭文

---

1 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 344 页。
2 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 44 页。
3 唐赞功、乔卫平等：《中国文明史·第三册·秦汉时代》，台北：地球出版社，1991 年，第 345 页。
4 ［西汉］司马迁：《史记》，卷三十，清乾隆武英殿刻本，第 397 页。
5 ［汉］桓宽：《盐铁论·刺权》，卷二，四部丛刊景明嘉靖本，第 11 页。
6 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 47 页。
7［汉］桓宽：《盐铁论·复古》，卷一，四部丛刊景明嘉靖本，第 7 页。
8 山东省博物馆：《山东莱芜县西汉农具铁范》，《文物》，1977 年第 7 期，第 68—73 页。
9 ［南朝宋］范晔：《后汉书·孝和孝殇帝纪》，卷四，百衲本景宋绍熙刻本，第 65 页。
10 一般来说，含碳量在 2.11%—6.69% 的铁碳合金为生铁，生铁经过冶炼的产品称为"铸铁"，含碳量在 0.0218%—2.11% 的称为钢，而含碳量低于 0.02% 称为熟铁或纯铁。（机械工业学手册编撰委员会：《图解机械工学手册》，薛培鼎、崔东印译，北京：科学技术出版社，2006 年，第 502—519 页。）因采用的标准不同，区分钢铁的具体数值有所差异。一般含碳量在 2% 以下，以铁为主要元素的材料称为钢。（徐灏：《机械设计手册》，北京：机械工业出版社，2003 年，第 3—16 页。）

时期已经出现[1]。随着汉代铁器在生产和军事领域广泛使用，对铁的需求量大幅提高，炼铁竖炉的规模也建造得越来越大[2]。河南巩县（今巩义市） 铁生沟发现的6座西汉时的竖炉，表明了当时炼铁的状况。这些炼铁炉呈圆形。炉缸直径从0.8 - 1.8米不等。徐州利国驿东汉炼铁竖炉是椭圆形的。炉缸长轴2.5米、短轴1.4米。河南郑州市古荥镇西汉中晚期冶铁遗址发现的炼铁竖炉缸长轴约4米，


图4-4-3 山东滕县宏道院汉墓排橐

短轴约2.8米。有关专家估算这样的竖炉炉高5-6米，有效容积为50立方米，推测炉的两侧各有2个风口，设鼓风器4具。每生产1吨生铁，约需铁矿石2吨，石灰石130公斤，木炭7吨，出渣600公斤，日产量500公斤。

竖炉炼铁是一种经济而有效的炼铁方法。从上边装料，下部鼓风，形成炉料下降，和煤气上升的相对运动，利用煤气将矿料中的氧化铁还原，因此鼓风设备对竖炉炼铁非常重要。竖炉炼铁可使用多架鼓风器同时鼓风，有“排橐”之称。橐一种皮制的鼓风器，古代最早使用的鼓风装置。山东滕县宏道院汉墓画像石（图4-4-3）可以看到以橐鼓风的情景。汉代使用“排囊”时以人力鼓风，需要多人同时劳动。后世发展出用水力推动的“水排”，利用自然力提高效率[3]。

大约在公元前5世纪发展出生铁柔化处理技术，这一发明加快了铁器取代铜器等生产工具的历史进程。生铁抗损耐磨，但性脆易裂，早期铸造的铁器都是对

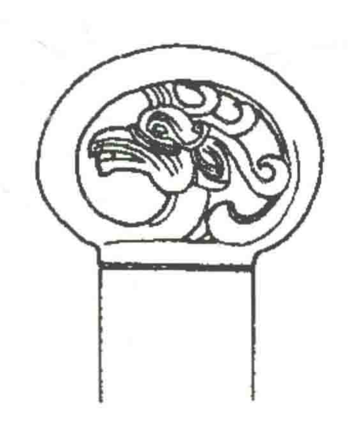

图4-4-4 宏道院打铁画像石

1 在铜禄山古矿冶遗址清理出春秋时代的8座炼铜竖炉。竖炉由炉基、炉缸和炉身组成。炉基内修筑丁形风沟，沟壁用高岭土搪衬；炉缸为椭圆形，用高岭土、石英砂、岩屑、铁矿粒等夯筑而成；炉身分内外壁，并有炉衬。炉的前壁下部设有金门，冶炼时堵塞，再在上面开出渣和出铜用的孔洞。
2 刘云彩：《中国古代高炉的起源和演变》，《文物》，1978年第21期，第18—27页。
3 刘云彩：《中国古代高炉的起源和演变》，《文物》，1978年第21期，第18—27页。



图 4-4-5　黄家岭打铁画像石

强度和韧性要求不高的农具和工具。对生铁进行柔化处理之后，能制造出韧性较高的可锻铸铁。可锻铸铁又分“白心韧性铸铁”与“黑心韧性铸铁”。白心韧性铸铁是在氧化气氛下对生铁进行脱碳热处理，处理温度较低，退火时间较短，便成为外层是熟铁或钢的组织，内层仍为白口组织，名之为白心韧性铸铁，又叫脱碳可锻铸铁。黑心韧性铸铁是在中性或弱氧化气氛下，对生铁进行长时间高温退火处理（即石墨化热处理），使其成为黑心韧性铸铁。对汉代铁器检测分析后发现，部分铁器上均匀分布石墨球，与现代球墨铸铁相似，说明汉代将生铁内的碳成分球化，以改善其机械性能的技术已趋成熟。冶炼生铁在退火时，若能适当控制温度和时间，使其基本不析出石墨，而使生铁中多余的碳氧化脱去，成为全钢组织，这就得到了铸铁脱碳钢。画像石中，有不少表现的是锻打铁器的情景（图 4-4-4，图 4-4-5），这中情景在生铁柔化技术诞生前不可能看到的。汉代还出现“湅”，即折叠锻打工艺，使各部位含碳量保持合理，制得辟炼钢，即俗称的“百炼钢”。出土的东汉永初六年（112 年）的环首刀已是经过反复加热折叠锻打的辟炼钢刀（图 4-4-6）[1]。



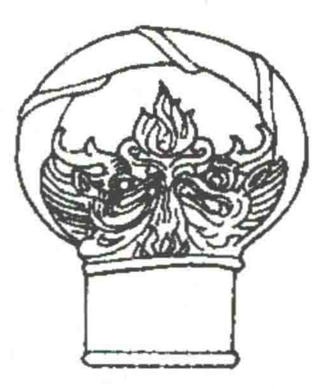


图 4-4-6　河南洛阳出土的永初六年环首刀

铁器制作的图像多出山东地区。宏道院和黄家岭画像石中所见铁器都是刀具，除了锻打以外，还需在磨石上磨砺。黄家岭画像石上，一人磨刀，一人锻打，最左边还有一人双手捧举一把刀作端详状，似在检查刀的品相（图 4-4-5）。画像石上的铁器作坊，分工协作，并有质检的情况。根据出土实物来看，西汉时的铁器已经具有较高的质量，山东莱西县（今莱西市）岱墅出土的铁剑经烤蓝处理，锈迹少，淬火度强，刀锋利；东汉时山东地区的铁器制造更为发达，多幅锻冶图

1 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 54—57 页。

像在山东发现，或许与当地铁器制造的发达有一定关联。

汉代图像与冶铁的关系，不仅表现为画像内容反映锻冶情景，还反映在锻冶技术发展带来的石刻画像艺术风格的变化。铸铁脱碳钢的出现，可生产尖锐的雕刻工具，为画像石雕刻精细化提供了条件。在同样硬度的石材上，在刀具不够锋利的情况下，需要辅以磨、削、挫等工艺，适宜雕刻粗率的剪影式人物。在刀具足够锋利时，才能运刀如笔，以流畅细腻的线条表现细节。刀具的进步为两汉画像石向精细的方向发展，特别是变简单的阴线刻画为精致流畅的石刻线画准备了技术基础，使得石匠可以刻出朱鲔石室那样以如线描般的阴线著称的画像（图 4-4-7）。



图 4-4-7　朱鲔石室线刻画像

三、其他生产

汉代的手工业较之前有很大发展，工艺史上的成就颇丰，但百工之生产见于图像者并不多。除纺织、冶铁等图像较多外，见诸画像石的还有造车、采桐等生产活动。山东画像石中的造车图表现了工人制作车轮的情景（图 4-4-8）。不晚于商代，我国已能造车。春秋以前的车为独辀，战国时才出现双辕，到了西汉中期，作为交通运输工具的车，已基本上都是双辕的了[1]。古车名目繁多，车型多样，但基本为两轮。因为有两轮，便有轮距与道路宽度配合的问题。为了方便行车，需要给轮距一个标准，故有秦始皇并六国，车同轨书同文[2]，规定车辙阔狭统一，以便天下交通。车轮是车上最具标志性的部件，图像常以轮代车，如重庆万州塘坊镇出土的马车画像砖上，以两个大车轮代表车辆（图 4-4-9）[3]。石匠雕刻制作车轮的场景，或许也是要以此表现造车一事。

四川彭山画像砖中有两幅采桐图（图 4-4-10），画面大致相同，描绘了一片颀长的林木，左下有一间小屋，门外有一短袍人（当为男子）以长杆打取树上桐子[4]。桐子是加工桐油的原料，桐油主要产于西南地区，汉代已广泛地用于制漆、

1 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008，第 111 页。

2 事见司马迁《史记·秦始皇本纪》。而“车同轨，书同文，行同伦”见于《礼记·中庸》，但该篇文字写成时间尚存争议。

3 于秋伟、杨波：《从车轮到莲花——巴蜀地区东汉到南朝墓葬砖纹的演变》，收入中国汉画学会、四川博物院编：《中国汉画学会第十二次年会论文集》，香港：中国国际文化出版社，2010 年。

4 这两件画像砖的内容有时被认为是采桑，但画面与提笼采桑图像有很大区别，画中人物为男子而非女性，树干颀长而无繁叶，当定为采桐为宜。

照明、医药和做油纸。成都是汉代最负盛名的漆器产地，毗邻蜀郡的广汉郡各县也是汉代漆器的重要产地[1]。马王堆汉墓出土漆器有“成市饱”烙印，表明器物为蜀汉产出。文献和现存汉代漆器铭文中记载了漆器制作的多个工

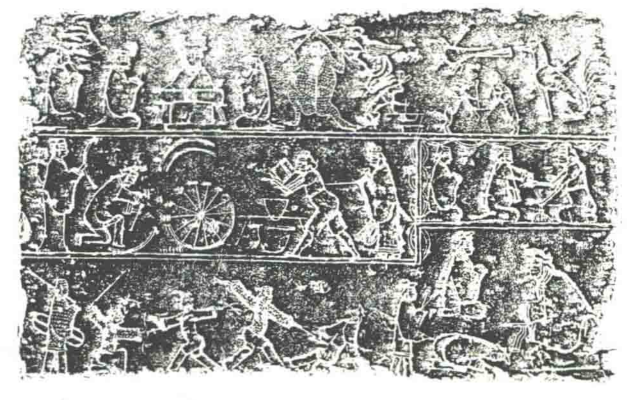


图 4-4-8　山东嘉祥洪山出土造车画像石



图 4-4-9　重庆万州塘坊汉墓车马图

种，如乐浪汉墓出土的元始四年（4 年）漆盘铭：“元始四年，蜀郡西工造。乘与。髹彤画纻黄金涂扣盘，容一斗。”孙机指出漆工主要有涂黑漆（髹）、涂红漆（彤）和加彩绘（画）三个工种，三者以外有加金属扣（黄涂）和制胎（素工）等[2]。蜀汉漆艺发达，或与地近材料产地有关。四川画像砖中出现采桐图像，反映了生产的地方特点。

由于壁画发现的数量少于画像砖石，现在能看见的内容更是有限，或许能期待将来有更多新的发现，为我们展现汉代手工业的面貌。



图 4-4-10　四川彭山桐园画像砖

1 孙机：《中国古代物质文化》，北京：中华书局，2014 年，第 265 页。
2 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海：上海古籍出版社，2008 年，第 96 页。

第五章
车马出行

第一节　车马出行概述

车马出行图像是汉代墓室壁画中比较常见的题材之一，它与汉代的社会经济、政治、生活方式及主流思想文化有着密切关系。西汉王朝建立后，鉴秦之弊，实行休养生息政策，国力逐步强盛起来。自西汉中期以后，土地私有制经济得到了发展，形成了封建豪强地主经济，百姓的物质生活也有了一定的保障，对精神生活的需求也随之增强，为艺术的发展提供了可能。各地具有营造汉画像石墓室、壁画墓力量的社会阶层或豪门集团成长壮大起来，为汉画像石和汉代壁画墓的兴起提供了经济基础。在思想文化上，汉武帝采纳董仲舒的建议"罢黜百家，独尊儒术"，使儒家思想学说无论在思想文化学术上，还是社会政治制度上逐步占据了统治地位。儒家学说所提倡的以孝为人之本的思想和三纲五常的伦理道德规范，适应着汉代大土地所有制迅速发展的经济基础，对巩固封建家庭关系有利，受到统治阶级的推崇和重视。之后东汉时期实行"举孝廉"制度，而孝的一个突出表现，就是对父母等先人奉行厚葬。因而人们"崇饬丧纪以言孝，盛飨宾客以求名"[1]。"孝悌文化"的愈演愈烈在汉代社会上逐渐形成一股厚葬风气，而且很快蔓延到社会的各个阶层中。在这种情况下，浩浩荡荡的车马出行图当然是必不可少的。在汉代70座壁画墓中出现车马出行题材的至少有27座[2]。

汉代车马出行的图像研究是在宋代随着金石学兴起，因金石学家对石刻艺术的收集和整理而受到了关注。北宋金石学家赵明诚《金石录》卷二十二收录了北齐《陇东王感孝颂》关于孝堂山石祠西壁车马出行图像的内容，"右北齐陇东王感孝颂，陇东王者胡长仁也，武平中为齐州刺史，道经平阴，有古冢。寻访耆旧，以为郭巨之墓，道命僚佐刻此颂焉。墓在今平阴县东北官道旁小山顶上，隧道尚存，惟塞其后而空其前，与杜预所见邢山上郑大夫冢无异。冢上有石室，制作工巧，其内镌人物车马，似是后汉时人所为"[3]。南宋洪适的《隶释》和《隶续》也记载了大量车马出行的图像，不仅收录了比《金石录》更多的汉画像石的题榜刻铭，而且对

1 王符：《潜夫论·务本篇》，《诸子集成》（第8册），上海：上海书店，1986年。
2 黄佩贤：《汉代墓室壁画研究》，北京：文物出版社，2008年，第214页。
3 ［宋］赵明诚：《金石录》卷二二，《石刻史料新编》（十二），台北：新文丰出版公司，1982年，第8930页。

画像内容有了更详尽的描述和考证。《隶释》卷十三洛阳令王稚子二阙中记载“今成都新都县有涣墓，此墓前之双石阙也，其上各刻车马之状，一则二人乘马，一则二人乘车”[1]；《隶续》卷十三王稚子阙画像中记载其阙上“四壁刻神像人物车马”，车马行列为“乘马者四人，引车者二，乘车者五”[2]。《隶续》卷十七，鲁峻石壁残画像记载：“右鲁峻石壁残画像二石，并广三尺……此石上下三横，首行一榜云祠南郊从大驾出时，次有大车帐下骑、鲜明骑、小史骑凡十六榜，大车之上一榜三字，上两字略有，左畔偏旁似是校尉骑字，车前两旁鲜明八骑，步于中者四人，铃下三十余骑如鱼鳞然列两行横车之后，后有驸马，帐下一骑，小史执幢四骑，次横薦士一人，有榜奏曹书佐，主簿车各一榜，有车马骑史，仆射二骑，铃下二骑各有榜……后汉志大驾卤簿五校在前，按鲁峻碑尝历九江太守终于屯骑校尉，从驾南郊乃屯骑之职，藏此者不知为何人”[3]。

马在先秦时曾号称“六畜之首”，是军事、交通的主要动力。在甘肃兰州皋兰山，曾发现距今近1万年的普氏野马头骨；河北徐水南庄头遗址，也发现了距今10500年至9700年的马骨，但这些马都不是畜马，是生活在华北和内蒙古草原地区的野马。

据发掘的考古资料显示，山东龙山文化中的城子崖遗址（山东章丘龙山镇）出土的动物遗迹中有大量的马遗骨，城子崖遗址所在年代相当中国历史纪年的夏代（约公元前21世纪—前16世纪），可知在那个时期马出现在了中国人的生活中。古文献《尚书·五子之歌》有“懔乎若朽索之驭六马”的句子，也是夏朝的时候已经役使马匹的证明。

到了商代，马匹凭借着它们天生的力量，为人们提供了役使、田猎、骑乘，成为了重要的家畜。文献中记载有马的资料也开始增多，如《世本·作篇》说“相土作乘马”，相土是商人的第二代领导核心。甲骨文中也有了“马”字（图5-1-1）。这个字的本身就像一匹直立的马，表现了马的形态和古代马的骠飞体壮，在甲骨文中出现了养战马五十匹的记载。除文献记载之外，众多考古发掘的商代车马坑中，出土了一组一组完整的马拉车的遗迹，也成了商代畜马的有力证明。

西周时养马业相当发达。《诗经》中描写养马、牧马及驾驭马车的诗句也很多，涉及马的诗有近四十篇，约占全部诗经的八分之一，足见在当时社会上马是多么的重要。在这四十多篇诗歌中，马拥有了各色各样的角色，有送娶的马、迎亲的马、乘骑的马、拉车的马、射猎的马、征战的马，还有象征爱情的马，传递友谊的马，如“陟彼崔嵬，我马虺隤”[4]，“有客有客，亦白其马”[5]，“执辔如组，两骖如舞”，“两



图5-1-1 甲骨文的“马”字

1［宋］洪括：《隶释》卷一三，《石刻史料新编》（九），台北：新文丰出版公司，1982年，第6894页。
2［宋］洪括：《隶续》卷一七，《石刻史料新编》（十），台北：新文丰出版公司，1982年，第7164页。
3［宋］洪括：《隶续》卷一七，《石刻史料新编》（十），台北：新文丰出版公司，1982年，第7183页。
4［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《诗经·国风·卷耳》，北京：中华书局，1980年，第277页。
5［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《诗经·周颂·有客》，北京：中华书局，1980年，第597页。

服上襄，两骖雁行”[1]。

《周礼·夏官》也有“校人”掌国马之政，“辨六马之属”。这六种马是指，繁殖用的“种马”、军用的“戎马”、毛色整齐供仪仗用的“齐马”、善于奔跑驿用的“道马”、佃猎所需的“田马”和只供杂役用的“驽马”。可见西周时期养马业发达的程度。春秋战国时期盛行车战和骑兵，马成为了军事上的主要动力，特别受到重视。

有趣的是，和世界其他地方不同，中国人虽然很早就开始养马、用马，但不大用于骑乘，而是用来拉车。在中国，马的使用首先是与车紧密关联的，车是用马拉的，不像印欧人，马是用于骑的，在此基础上发展了骑兵。

中国古代的车，主要是马车和牛车两种。相传，车的发明和使用是在夏朝由奚仲创制，《左传·定公元年》：“薛宰曰：薛之皇祖奚仲居薛，以为夏车正，奚仲迁邳，仲虺居薛，以为汤左相。”[2]《说文解字》：“车，夏后时奚仲所造。”[3]马车在夏朝和商朝是最重要、最为常见的出行和征战工具。《史记·夏本纪》记载大禹治洪水时“陆行乘车”[4]。《尚书·甘誓》：“左不攻于左，汝不恭命；右不攻于右，汝不恭命；御非其马之正，汝不恭命。”[5]这也反映了在那个年代便出现了车，并用于征战。据记载，商代晚期武王伐纣的牧野之战中，仅动用战车就多达三百辆。

商朝至春秋时期，车战是战争中最主要的作战方式，战车一直是军队的主要装备，也是反映各诸侯国作战实力的重要指标，《诗经·小雅·采芑》中形容战车滚滚时“啴啴焞焞，如霆如雷”之势[6]。随着春秋战国时期各国争霸战争加剧，战车的数量有所增加，《诗经·鲁颂·閟宫》记载“公车千乘……公徒三万”[7]，《左传·闵公二年》记载“齐侯使公子无亏帅车三百乘、甲士三千人，以戍曹”[8]。战车的数量已经成为衡量一个国家军事力量强大与否的重要指标。《礼记·曲礼下》有“问士之富，数车以对；问庶人之富，数畜以对”的记载[9]。齐景公生以“有马千驷”闻名，死后以几百匹马陪葬。商代多驾两匹马，也有驾四匹马。从周代起，车以驾四马为常，多以“驷”为计数车辆的单位。战车通常驾4匹马，4匹马中间的2匹称“两服”，左右的2匹称“两骖”，合称为“驷”。每辆战车载甲士3名，按左、中、右排列，居中者是御者，只佩带短剑；左方甲士称“车左”，持弓主射，是一车之首；右方甲士称“车右”，执长戈或矛，负责刺击。车上还备有若干戈、殳、戟、酋

1 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《诗经·郑风·大叔于田》北京：中华书局，1980年，第337页。

2 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《春秋左传正义·定公元年》北京：中华书局，1980年，第2131页。

3 ［汉］许慎撰，（宋）徐铉等注：《说文解字》，北京：中华书局，1985年，第473页。

4 ［汉］司马迁：《史记·夏本纪第二》（卷二），北京：中华书局，1959年，第79页。

5 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《尚书·甘誓》北京：中华书局，1980年，第155页。

6 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《诗经·小雅·采芑》北京：中华书局，1980年，第425页。

7 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《诗经·鲁颂·閟宫》北京：中华书局，1980年，第614页。

8 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《春秋左传正义·闵公二年》北京：中华书局，1980年10月，第1788页。

9 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《礼记·曲礼下》，北京：中华书局，1980年，第1268页。

矛和夷矛等兵器，合称“车之五兵”。此外，还配属一定数量的徒兵（卒），构成基本建制单位，称为一乘。前文所说齐景公的“有马千驷”，就是说齐景公有一千辆车和挽车的四千匹马。

《战国策·秦一》记载，苏秦用连横统一天下的主张游说秦惠王时，就说：“大王之国……战车万乘，奋击百万，沃野千里，蓄积饶多，地势形便，此所谓天府，天下之雄国也。”[1]万乘之国，在当时就是综合国力最强的表现，秦始皇最终能够统一中国，与秦国是当时的“万乘之国”不无关系。

与此同时，马车在夏商周时期属于一种高档和华贵的交通工具，只有王公贵族才能乘用。王公贵族拥有和乘用的马车是作为权利、富贵的标志物，死后的车马陪葬更是最昂贵的殉葬物。最早的车马坑出现在殷墟晚期，自从1928年殷墟考古发掘以来，商代的车马坑就不断地被发现，迄今为止考古发现的商代马车数量已有20多辆[2]，主要集中在河南安阳地区，在商都殷墟以外出现车马坑的情况不多，即使一些殷墟高级贵族墓中也没有车马坑，这可能与商代社会生产力的发展是相适应的。商代是车马殉葬的初创阶段，此时的车马制度还不成熟，处于萌芽阶段，为之后的车马殉葬制度奠定了基础。西周时期，车马殉葬现象已较为普通，地域已不限于王室中心地域，甚至一些身份不太高的士族墓中也出现了车马坑随葬，陕西长安张家坡[3]、宝鸡竹园沟[4]等均出土过西周时期的马车。这一时期的车马殉葬制度开始与礼制相结合，通过对一些墓葬随葬车马情况的分析，不同等级墓主随葬车马数量亦不相同，且与文献记载基本一致。如河南上村岭虢国墓地一些墓葬就显示了严格的等级区别，因随葬重器鼎与墓主人身份相关，所以陪葬7鼎的墓，陪葬的是10车20马；陪葬5鼎的墓，陪葬的是5车10马；陪葬3鼎的墓，陪葬的是3车6马；陪葬1鼎的墓，陪葬的是1车2马[5]。

春秋时期是车马制度发展的高峰期，这一时期车马殉葬更为普遍，与礼制结合也更为密切，陕西户县宋村[6]、河南辉县琉璃阁[7]、洛阳中州路[8]、湖北宜城罗岗[9]均出土过春秋战国时期的马车。与西周时期相比，最大的变化是出现了在车和马之间用土墙分隔的车马分隔坑形式。考古已发现的赵国贵族墓葬无一例外地均有殉车马的陪葬，已发现陪葬车马坑达13处之多。其中山西太原金胜村春秋后期的赵卿墓[10]陪葬有两座大型车马坑，出土殉马总

1 ［汉］刘向编：《战国策》，上海：上海古籍出版社，2009年。
2 郑若葵：《交通工具史话》，北京：社会科学文献出版社，2012年。
3 杨国忠、张长源：《1960年秋陕西长安张家坡发掘简报》，《考古》，1960年第1期，第20—22页，第10页；《1967年长安张家坡西周墓葬的发掘》，《考古学报》1980年第4期，第457—502页，第535—546页；中国社会科学院考古研究所：《张家坡西周墓地》，北京：大百科全书出版社，1999年。
4 《宝鸡竹园沟西周墓地发掘简报》，《文物》，1983年第2期，第1—11页，第90页，第97—99页。
5 中国科学院考古研究所：《上村岭虢国墓地》，北京：科学出版社，1959年。
6 吴镇烽、尚志儒：《陕西户县宋村春秋秦墓发掘简报》，《文物》，1975年第10期，第55—67页。
7 中国科学院考古研究所：《辉县发掘报告》，科学出版社，1956年；王木南、李强：《柴尔德与王振铎关于河南辉县琉璃阁墓中出土车制的询复信件译读》，《华夏文物》，2007年第3期，第138—141页。
8 叶万松：《洛阳中州路战国车马坑》，《文物》，1974年第6期，第171—178页，第209—211页。
9 杨定爱：《湖北宜城罗岗车马坑》，《文物》，1993年第12期，第1—18页，第35页，第98页。
10 太原市文物考古研究所：《晋国赵卿墓》，北京：文物出版社，2004年6月。

计 44 匹，车 16 乘。河北邯郸百家村的赵国贵族墓群[1]，发现殉马坑 6 座，其中 1 号坑殉马达 26 匹之多。继 2002 年河南洛阳发掘出保存完好的“天子驾六”车马坑后，2006 年，考古人员又于著名的东周王陵区，发掘出一个一车六马的车马坑[2]。东周京城两处“天子驾六”考古遗存的面世，都印证了古文献中的“天子驾六”之说。

大量的先秦和西汉时期的贵族墓和诸侯王墓中，也发现有殉葬车马，据李自智[3]、郑若葵[4]、印群[5]、高崇文[6]等学者对各时期车马殉葬制度的研究发现，在各时期内车马殉葬基本都只限于贵族墓葬，在贵族墓葬内部也存在着等级差别，墓主身份与随葬车马数量的对应关系清晰地反映出了这种等级差别。对照此时的一些文献，《周礼·秋官·大行人》：“上公贰车九乘，侯伯贰车七乘，子男贰车五乘。”[7]可见车马殉葬也体现出等级身份的差异。通过文献记载和考古发现来看，在汉代及之前，车马作为身份的一种象征是毋庸置疑的，在墓葬中，随葬车马与墓主身份也具有一定的对应关系。

春秋战国时，乘什么样的车，用几匹马，有严格的等级规定，马的使用与礼仪制度结合在一起。据《周礼》记载，天子乘坐四匹马挽拉的马车，即驷驾车；诸侯乘坐三匹马挽拉的马车，称骖驾车；大夫只能乘两匹马挽拉的马车，叫骈驾车。至战国时，诸侯王出行，前后的副车、属车，最多者可有九乘。

战国七雄，各自为政，兵戎相见，中原逐鹿，秦国凭借其强大的军事、政治、经济力量于公元前 221 年统一了六国，结束了自西周之后几百年的“战国何纷纷，兵戈乱浮云”的纷乱历史局面，创建了中国历史上第一个大一统帝国——秦帝国。秦始皇统一六国建立秦朝后，为了稳固政权，确立至高无上的皇权，采取了一系列废分封、建郡县，“一法度衡石丈尺，车同轨，书同文”[8]的改革措施。这些措施对当时社会的政治、文化和经济的发展都起到了促进作用。

秦代“车同轨”的改革既是适应了秦代大一统的政治局面，又是交通工具发展的一次历史性变革。在秦之前，春秋战国时期，列国没有统一的制度，各个国家的车辆大小不一，车轮距离与其他国家的车轮距离也各不相同，车道也不相同，车辆无法在他国的车辙中行进。当然这也是一种防御方法，可以阻挡其他国家战车的入侵。秦始皇建立大一统政权后，下令把全国的车轨宽统一为 6 尺，驰道宽统一为 50 步，广修驰道，建立了以咸阳为中心的四通八达的交通网，既有利于交通往来，又能促进各地经济交流发展，同时也是大一统的象征。马车这一重要交通工具在这样的背景下得到了大力的发展，从已发掘出土的陕西咸阳秦代宫殿遗

---

1 郝良真、赵建朝：《邯钢出土青铜器及赵国墓葬区域》，《文物春秋》，2003 年第 4 期，第 13—17 页，第 1 页。

2 贾连敏：《河南商周考古六十年概述》，《华夏考古》，2012 年第 2 期，第 68—88 页，第 107 页，第 159—160 页。

3 李自智：《殷商两周的车马殉葬》，《周文化论集》，陕西：三秦出版社，1993 年。

4 郑若葵：《试论商代的车马葬》，《考古》1987 年 5 期，第 462—469 页。

5 印群：《黄河中下游地区的东周墓葬制度》，北京：社会科学文献出版社，2001 年。

6 高崇文：《再论西汉诸侯王墓车马殉葬制度》，《考古》，2008 年第 11 期，第 81—88 页。

7 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《周礼·秋官·大行人》，北京：中华书局，1980 年，第 890 页。

8 ［汉］司马迁：《史记·秦始皇本纪》（卷六），北京：中华书局，1959 年，第 239 页。



图 5-1-2 秦始皇陵 2 号铜车马

址里绘有四马单辕车飞奔的壁画图像可以窥见一斑。

秦代的马车主要有两种类型：独辀马车和双辕马车。独辀马车多用于军事战争，秦始皇兵马俑坑中出土的大量战车就属于独辀马车。双辕马车作为日常生活用车得到了迅速普及应用，并衍生出诸多用途不同的种类，成为了日常生活中极为重要的交通工具。双辕车中最具有代表性的就是安车。可以坐乘的车被称为安车。《释名·释车》："安车，盖卑，坐乘，若今吏所乘小车也。"[1] 安车的形貌我们可以从 1980 年考古工作者在秦始皇陵封土的西侧发掘出土的 2 号彩绘铜车马模型[2] 获知（图 5-1-2）。这具铜车马模型形象是按照真车马的二分之一等比例缩小而制，虽为陪葬品但做工精细，栩栩如生，完全再现了秦代安车的全貌。

除安车之外，另外一种重要类型是辒辌车。辒辌车本为安车，行驶时稳定性好，能让人比较舒服地卧于车上，但后因丧事中常常用其运载尸体，就变成了丧车。《史记·李斯列传》："李斯以为上在外崩，无真太子，故秘之。至始皇居于辒辌车中，百官奏事上食如故，宦者辄从辒辌车中可诸奏事。"[3]《汉书·霍光传》："载光尸柩以辒辌车。" 颜师古注："辒辌本安车也，可以卧息。后因载丧，饰以柳翣，故遂为丧车耳。辒者密闭。辌者旁开窗牖，各别一乘，随事为名。后人既专以载丧，又去其一，总为藩饰。而合二名呼之耳。"[4]

汉承秦制，汉代马车的发展是在秦代基础上的完善、扩展与创新，而且在汉代建立了一套比较完整的车舆制度。西汉早期汉景帝中元六年（公元前 144 年）建立了汉代最早的车舆制度，之后在此基础上日益完善，最终形成了一套完备的车舆制度，对之后车舆的形制结构、制造方法、等级制度、用法用途等方面都做了详细的规定。有关汉代车舆制度的记载在史书中非常普遍，《汉书》《后汉书》《东观汉记》中均有专门的章节阐释车舆制度。汉代的马车使用步入了一个高潮时期，

1 ［汉］刘熙：《释名·释车》，北京：中华书局，1985 年，第 118 页。

2 秦俑考古队：《秦始皇陵二号铜车马发掘简报》，《文物》，1983 年第 7 期，第 1—16 页，第 97—101 页；秦始皇兵马俑博物馆、陕西省考古研究所：《秦始皇陵铜车马发掘报告》，北京：文物出版社，1998 年。

3 ［汉］司马迁：《史记·李斯列传》（卷八十七），北京：中华书局，1959 年，第 2548 页。

4 ［汉］班固撰，［唐］颜师古注：《汉书·霍光金日磾传》（卷六十八），北京：中华书局，1962 年，第 2948 页。

不仅在战争中发挥了巨大的作用，在日常生活中也占据了重要地位。汉代马车的发展大致经历了三个时期：一是西汉初期的发展准备期。西汉刚统一时，国力还很衰弱，由于连年战乱，劳民伤财，社会经济凋敝，兵力锐减，特别是马匹奇缺。据《史记·平准书》记载"自天子不能具醇驷，而将相或乘牛车"。也就是说连皇帝的马车都找不到四匹同样纯净毛色的辕马，将相高官就更缺少马匹驾车，只能坐牛车。二是西汉中晚期的发展初兴期。汉高帝后，经过文帝和景帝时期的休养生息，汉朝经济很快恢复并有了很大发展，国家仓库中钱粮充足，农民自给有余，粮食历年积压，以至仓满外溢，只得露天积放。同时民间养马业迅速发展，田野上骏马成群，官员们自然早就不再为无马驾车发愁。普通老百姓聚会都乘马，而且习俗规定，与会必须乘父马（雄马）而不得乘牝马（雌马），以免马匹为争偶发生相互咬斗的事故，足见民间马匹之繁盛。三是东汉时期的发达繁荣期。车马出行就成为了贵族官宦、豪强地主、富商大贾代步和社交的主要活动。这一时间发展阶段与我们今天发掘的绘有车马出行题材的壁画墓的分期大致吻合。在汉代70座壁画墓中出现明确车马出行题材的至少有26座，其中除2座属于西汉后期，2座属于东汉前期，2座属于西汉后期至东汉前期之外，其余的都属于东汉后期至汉魏时期，这个时期正是东汉马车发达繁荣时期。

第二节 汉代马车的种类

汉代的马车在秦代的独辀马车和安车的基础上又发展出一些既能满足功能需求、具有速度，又能兼具舒适的新型马车。据文献记载和考古资料显示，汉代马车种类繁多，大致有黄屋车、金根车、青盖车、耕车、斧车、辇车、轩车、轺车、鼓车、戏车、猎车、栈车、战车、辂车、欄车、施幡车、辎軿车、金钲车、载瓮车、皂盖车、单耳车、指南车、计里鼓车等。《后汉书·舆服志》详细记载了这些车[1]。

黄屋车，是双辕安车的一种，又称金根车。黄屋车是因为舆箱和篷顶都用黄色的缯帛包裹而得名。《宋书》记载"较在箱上，虵文画蕃……文虎伏轼，龙首衔轭，鸾雀立衡，虵文画辕，翠羽盖黄裹，所谓黄屋也。"[2]"秦阅三代之车，独取殷制。古曰桑根车，秦曰金根车也。汉氏因秦之旧，亦为乘舆，所谓乘殷之路者也。《礼论·舆驾议》曰：'周则玉辂最尊，汉之金根，亦周之玉路也。'汉制乘舆金根车，轮皆硃斑，重毂两辖，飞軨。毂外复有毂，施辖，其外复设辖，施铜贯其中。《东京赋》曰：'重轮二辖，疏毂飞軨。'飞軨以赤油为之，广八寸，长注地，系轴头，谓之飞軨也。以金薄缪龙，为舆倚较。较在箱上，虵文画蕃。蕃，箱也。文虎伏轼，龙首衔轭，鸾雀立衡，虵文画辕，翠羽盖黄裹，所谓黄屋也。应劭《汉官卤簿图》，乘舆大驾，则御凤皇车，以金根为副。又五色安车、五色立车各五乘。建龙旗，驾四马，施八鸾，余如金根之制，犹周金路也。其车

1 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·舆服志》，北京：中华书局，1965年，第3644页。
2 ［梁］沈约撰：《宋书·志第八·礼五》（卷十八）北京：中华书局，1974年，第494页。

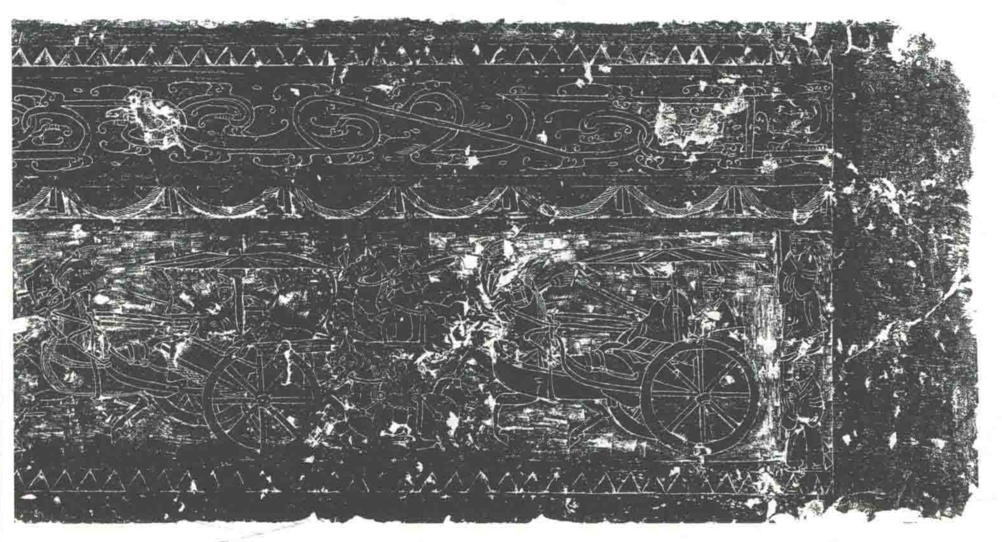


图5-2-1 山东沂南北寨村汉画像石墓中室北壁上横额西段车马出行（拓片第38幅）

各如方色，所谓五时副车，俗谓为'五帝车'也。"[1]由此可知，黄屋车就是金根车。金根车的叫法可能是在汉武帝之后才出现的[2]，是一种制作精良，装饰华丽的高级双辕安车，一般仅限于皇帝乘坐。

青盖车，也是一种双辕安车，因为车伞盖常常施饰青色而得名，形制和装饰稍次于黄屋车和金根车，供皇太子、皇子等王公贵族乘坐。《后汉书·舆服志》记载"皇太子、皇子皆安车，朱班轮，青盖，金华蚤，黑櫎文，画轓文辀，金涂五末。皇子为王，锡以乘之，故曰王青盖车。"[3]

轺车，一马拉的双辕、双舆四面空敞，有独杆舆伞或四周舆伞盖的轻便马车。《释名·释车》："轺，遥也，遥远也，四向远望之车。"[4]《说文解字》："轺车，小车也。"[5]《汉书·平帝纪》："四辅、公卿、大夫、博士、郎、吏家属皆以礼娶，亲迎立轺并马。"[6]《晋书·舆服志》："轺车，古之时军车也。一马曰轺车，二马曰轺传。"[7]

轺车在汉代画像石和壁画墓中十分常见，山东沂南北寨村汉画像石墓北壁横额西段左起两辆辐车（图5-2-1），均一主一驭，车子一侧前后摆放着两个圆桶，车后两骑从，骑从后是四步从，前两人一手持箭，一手携弩机；后面两个人则左手提长挺，右手举便面。后面是一辆带车耳的轺车，车盖四角还有交络，车上主仆皆戴进贤冠，主左仆右。车后两骑从，一个肩扛"金吾"，一个扬鞭。此后又是一辆轺车，车上的驭者一手握住华盖的伞柄，一手揽辔[8]。河北安平逯家庄东汉

1 ［梁］沈约撰：《宋书·志第八·礼五》卷十八北京：中华书局，1974年，第494页。
2 郑若葵：《交通工具史话》，北京：社会科学文献出版社，2012年。
3 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·舆服志》，北京：中华书局，1965年，第3647页。
4 ［汉］刘熙著，［清］王先谦补：《释名·疏证补》，北京：中华书局，2008年。
5 ［汉］许慎撰，［宋］徐铉等注：《说文解字》，北京：中华书局，1985年，第474页。
6 ［汉］班固撰，［唐］颜师古注：《汉书·平帝纪》卷十二，北京：中华书局，1962年，第355页。
7 ［唐］房玄龄等撰：《晋书·舆服志》卷二十五，北京：中华书局，1974年，第763页。
8 南京博物馆、山东省文物管理处合编：《沂南古画像石墓发掘报告》，北京：文化部文物管理局出版，1956年。



图 5-2-2 河北安平逯家庄壁画墓中室北壁车马出行图



图 5-2-3 河北安平逯家庄东汉壁画墓中室北壁西段白盖轺车

壁画墓的中室北壁西段壁画描绘的是墓主车马出行的场面（图 5-2-2，图 5-2-3），用黄色格线上下分为四层。第一层有三辆白盖轺车，二执棨戟伍伯，门下贼曹的白盖轺车、斧车。第二层有持弩缇四骑，白盖轺车三辆。第三层有主车后随从的八骑吏，门下主簿车、门下主记车、一白盖轺车、二执箭伍伯、一白盖轺车。第四层为主车之前的导引，前为门下功曹车、左右各有一执便面走卒、一牵马骑吏，车后有十三骑吏，车前有持弩伍伯六人、辟车四人[1]。

耕车，《后汉书·舆服志》记“耕车，其饰皆如之。有三盖。一曰芝车，置辐车耒耜之箙，上亲耕所乘也。”[2]这表明耕车并不是真正从事农桑活动用车，而是皇帝为了表达与民同甘共苦，关心百姓疾苦之意，亲自参与农事活动时所乘的马车，后转变为皇帝平时所乘用的双辕马车，装饰都较为简单，其象征意义大于实际意义。

猎车，是一种双辕矮舆无车盖形制的轻车。《后汉书·舆服志》记：“猎车，其饰皆如之。重辋缦轮，缪龙绕之。一曰闟猪车，亲校猎乘之。”[3]汉代铜镜上常见有猎车图案。

轩车，一马驾的双辕车，车舆前顶较高，两侧用漆饰或加皮饰的席布做障蔽。《说文解字·车部》：“轩，曲辀藩车也。”[4]轩车在古代是供丞相、太尉、御史大夫或司徒、司空等高级官吏以及诸侯乘坐的一种轻便马车。《左传》：“卫懿公好鹤，鹤有乘轩者。”[5]山东安丘县（今安丘市） 王封画像石（图 5-2-4）可见轩车的形象。山东肥城县（今肥城市） 栾镇画像石（图 5-2-5）出现了五辆轩车。

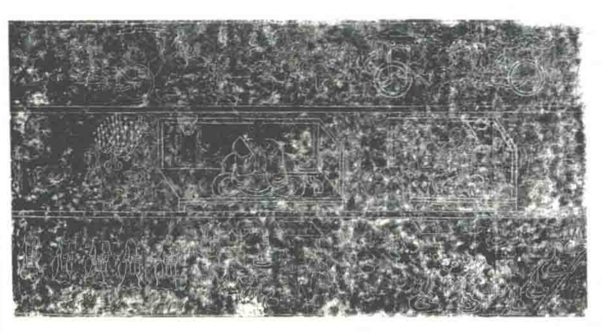
1 河北省文物研究所：《安平东汉壁画墓发掘简报》，《文物春秋》1989（创刊号），第 70—77 页，第 145—151 页；河北省文物研究所：《安平东汉壁画墓》，北京：文物出版社，1990 年。

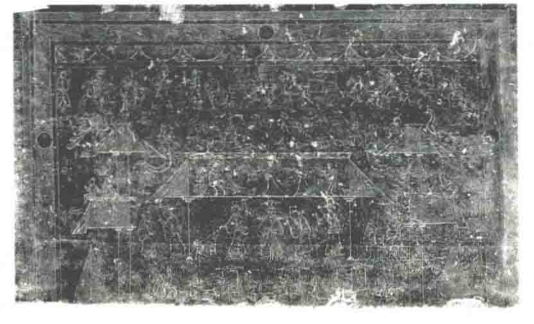
2 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·舆服志》，北京：中华书局，1965 年，第 3647 页。

3 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·舆服志》，北京：中华书局，1965 年，第 3645 页。

4 ［汉］许慎撰，［宋］徐铉等注：《说文解字》，北京：中华书局，1985 年，第 474 页。

5 ［清］阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《春秋左传正义·庄公二十三年至三十二年》北京：中华书局，1980 年，第 1780 页。


图 5-2-4 山东安丘县王封画像石轩车


图 5-2-5 山东肥城县栾镇画像石轩车

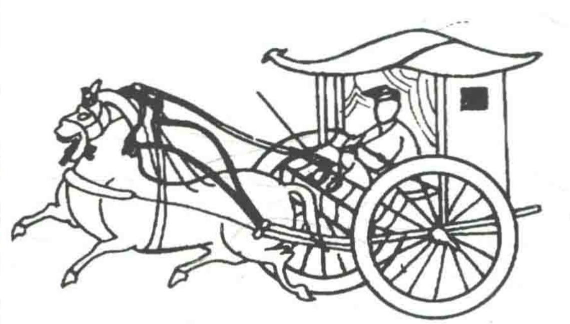
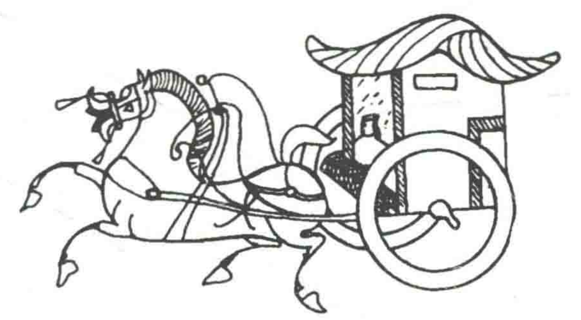


图 5-2-6 山东福山县东留公村汉墓画像石辎车


图 5-2-7 山东苍山县兰陵画像石軿车

辎軿车，《说文解字·车部》："辎軿。衣车也。軿，车前衣也，车后为辎。"[1]《说文解字》的"衣车"，段玉裁注："谓有衣蔽之车，非《释名》所云以裁衣服之车也。"[2]虽然《说文解字》把这"辎軿"这两个字放在一起互解，但并不代表辎车和軿车是同一种车，只是说明两种车在性质和功能上有相似之处[3]。辎车和軿车是指在车厢四周设有布帘屏蔽的车，在汉代属于级别比较高的车。张衡《东京赋》："终日不离其辎重。"李善注引张揖曰"辎重，有衣车也。"[4]我们可以从汉代画像石和壁画中看出这两种车的确形似，但又有着细微的差别（图 5-2-6 辎车，山东福山县东留公村汉墓画像石；图 5-2-7 軿车，山东苍山县兰陵画像石）。差别就在于辎车和軿车虽都是衣车，有衣蔽，但衣蔽方式存在着差别的。根据《后汉书·舆服志》："不得乘朝车，得乘漆布辎軿车，铜五末。"[5]《释名·释车》："軿车，四面屏蔽，妇人所乘……"[6]軿车是前后左右都有衣蔽的，辎车是只有后蔽，没有前蔽。除了在形态上略有差别之外，辎车和軿车在功能上也略有差别。軿车多为妇人所乘坐，《后汉书·舆服志》记载："太皇太后、皇太后法驾，皆御金根，加交络帐裳。非法驾，则乘紫罽軿车。"[7]辎车则是男女都可以乘坐，《汉书·张良传》："上虽疾，强载辎车卧而护之，诸将不敢不尽力，上虽苦，强为妻

1 ［汉］许慎撰，［清］段玉裁注：《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981 年。
2 ［汉］许慎撰，［清］段玉裁注：《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981 年。
3 赵化成：《汉画所见汉代车名考辨》，《文物》1989 年第 3 期，第 76—82 页。
4 ［梁］萧统编，［唐］李善注：《文选》，北京：中华书局，1977 年。此段话，依文意似应为"辎，有衣车也"。
5 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·舆服志》，北京：中华书局，1965 年，第 3648 页。
6 ［汉］刘熙著，［清］王先谦补：《释名·疏证补》，北京：中华书局，2008 年。
7 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·舆服志》，北京：中华书局，1965 年，第 3647 页。



图 5-2-8　内蒙古和林格尔汉代壁画墓“夫人軿车从骑”

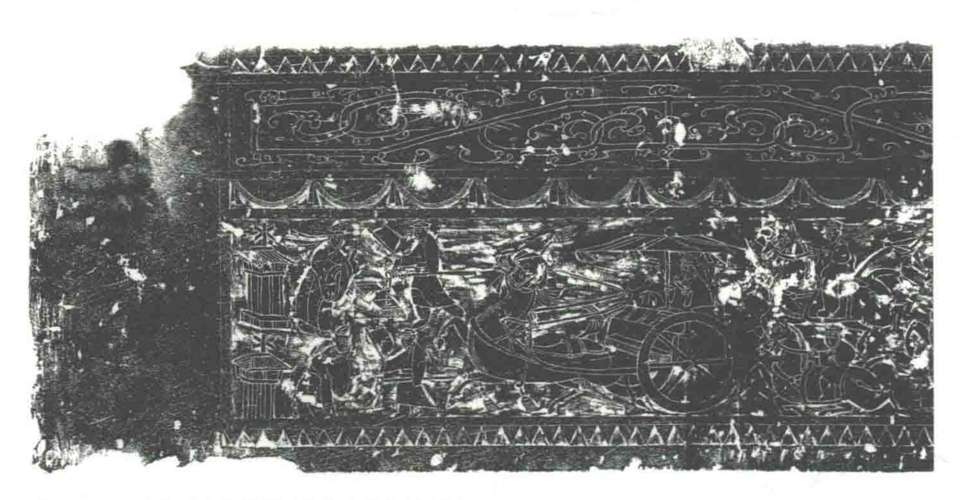


图 5-2-9　山东沂南北寨村汉画像石墓中室北壁上横额车马出行（拓片第 39 幅）

子计。”[1]这些差别我们是可以在汉代画像石墓和壁画墓中看出端倪。和林格尔汉代墓壁画中描绘墓主人从繁阳迁居居庸关出行图中的下层中车的榜题“夫人軿车从骑”[2]（图 5-2-8）。山东沂南北寨村汉画像石墓北壁横额主题是车马出行（图 5-2-9）。画面左端矗立双阙，阙前两吏躬身捧策迎候，其前置一几。接着是迎面而来的两个前导，其后是一辆轺车，一驭一主，驭右主左，车后是两骑从。再后是一辆辎车，也有两骑从，皆左手揽辔，右手执鞭。骑从后是一辆大车，车顶卷棚，从卷棚内伸出两根长矛，驭者跪坐在车厢前头，指挥着拉车的马。车后两骑从，持鞭扛挺[3]。

輂车，也称大车，是一种普通的既可载人又可载物的车马。车的结构为双辕，车舆较长，上有卷棚，前后无遮挡。甘肃武威雷台东汉墓[4]出土了三辆铜輂车模型

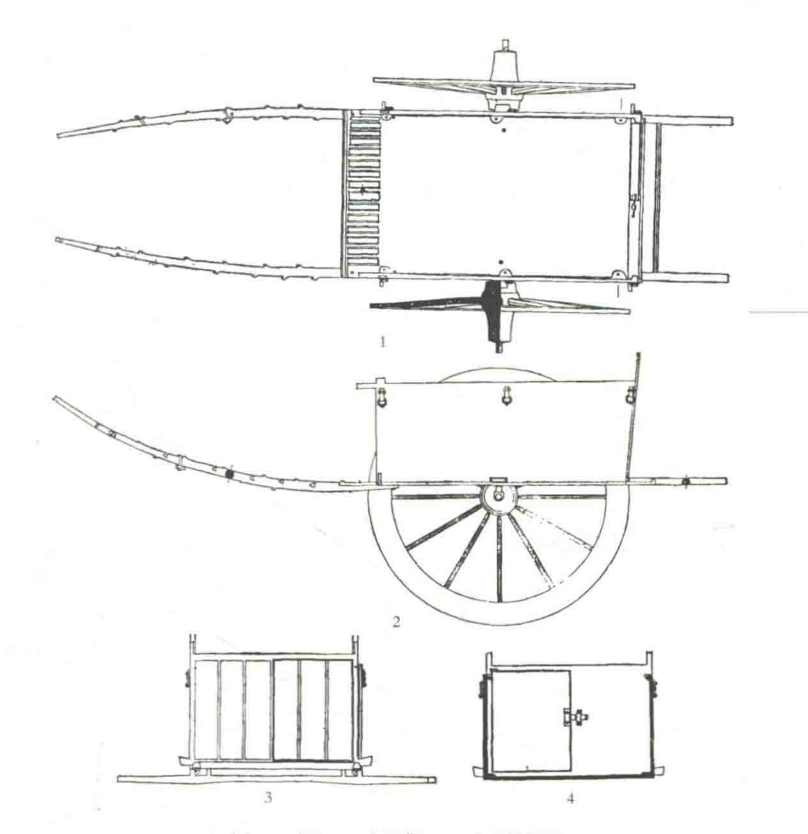
1 ［汉］班固撰，［唐］颜师古注：《汉书·张陈王周传》（卷四十），北京：中华书局，1962 年，第 2034 页。

2 内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆：《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》，《文物》1974 年第 1 期，第 8—23 页，第 79—84 页；内蒙古自治区博物馆文物工作队：《和林格尔汉墓壁画》，北京：文物出版社，1978 年。

3 南京博物馆、山东省文物管理处合编：《沂南古画像石墓发掘报告》，北京：文化部文物管理局出版，1956 年。

4 甘肃省博物馆：《武威雷台汉墓》，《考古学报》，1974 年第 2 期，第 87—109 页，第 174—191 页。

（图 5-2-10）。内蒙古自治区和林格尔汉墓和托克托县汉墓[1]壁画都出现了辇车图像（图 5-2-11），并伴随有明确的榜题。山东沂南北寨村汉画像石墓也有辇车形象（图 5-2-12）。此辇车车身和驾马的装饰比较讲究，驾马头部飞扬着双缨，身佩辔饰，下垂双缨，车舆篷盖的下缘有球状物垂网，车舆前部有两柄棨戟前伸。

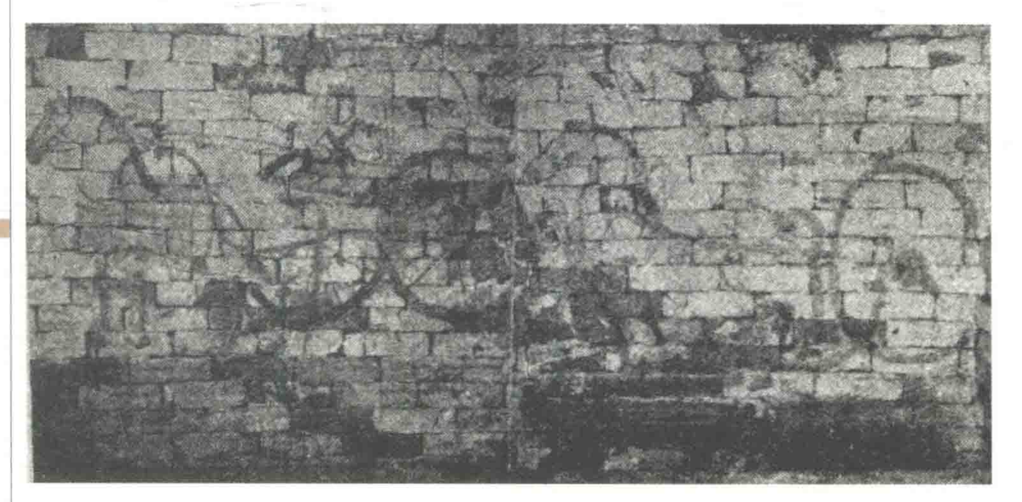


1.上视　2.侧视　3.车厢背视　4.车厢横剖面

图 5-2-10　甘肃武威雷台东汉墓 34 号辇车结构图

槛车，《释名・释车》："上施阑槛以格猛兽，亦因禁罪人之车也。"[2] 阑槛是指车舆四面用木条钉成方形。这类车多为曲辀，方箱，无盖，既可以用来装运狩猎所获的猛兽，也可以用来押运囚犯，在汉代画像石和壁画墓中比较少见，山东滕县王开画像石中出现过槛车这一图像（图 5-2-13）。

斧车，是由一马拉的双辕小型车，因车舆中间竖起一柄斧头而得名。《后汉书・舆服志》："大使车，立乘，驾驷，赤帷。持节者，重导从；贼曹车、斧车、督车、功曹车皆两。"[3] 由此可见，在汉代斧车是仪仗用车，县令以上的官吏出


图 5-2-11　内蒙古自治区和林格尔汉墓和托克托县汉墓壁画辇车

1 罗福颐：《内蒙古自治区托克托县新发现的汉墓壁画》，《文物参考资料》，1956 年第 9 期，第 43 页，第 41—42 页。

2 ［汉］刘熙著，［清］王先谦补：《释名・疏证补》，北京：中华书局，2008 年。

3 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书・舆服志》，北京：中华书局，1965 年，第 3650 页。

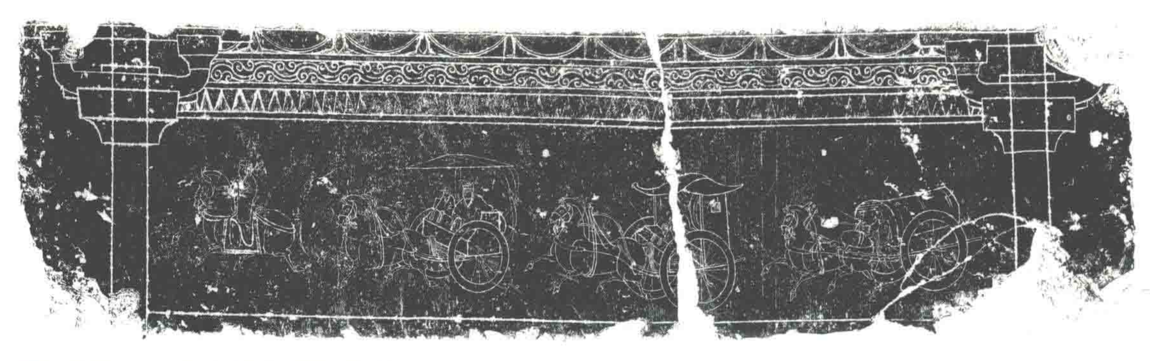


图 5-2-12　山东沂南北寨村汉画像石墓辇车

行时才加导斧车以此壮威仪、明身份，显得非常气派。甘肃武威雷台汉墓出土一件铜制斧车模型[1]（图 5-2-14），车舆中见插立一柄铜钺形斧头。四川、山东沂南等地出土的汉画像石和墓室壁画中均有斧车形象的出现。斧车形制是一马牵引双辕舆厢无帷布、无顶盖的车子，车舆中可乘坐 2 人，斧头立于车舆中间，斧刃向前，并有两柄棨戟斜出车厢，斧车行驶时，车子两侧或有两个扛着大旗的导从徒步追随。河南荥阳王村乡苌村墓[2]前室券拱以下的四壁分层、分栏地表现了车马出行，其中便绘有斧车（图 5-2-15），典型地一马拉着双辕舆厢，无帷布、无顶盖，车舆内乘坐 2 人，斧头立在车舆中间。

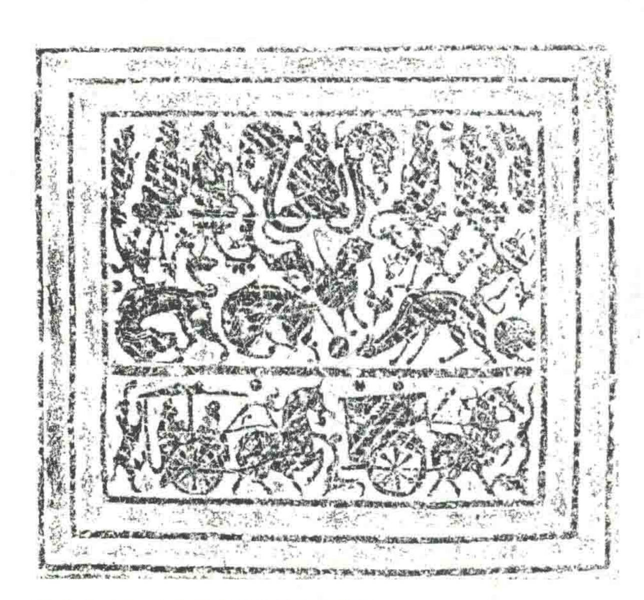


图 5-2-13　山东滕县王开画像石槛车

戏车，形制与小型轺车大致相同，但没有车盖，通常由两车同时行驶，车上立有高杆，两车前后用长杆或绳子相连，有人在杆上或绳上表演杂技。杂技在车上表演，是汉代的一个创新。河南新野县出土的"杂技戏车"画像砖[3]，生动地描绘了汉代非凡的杂技表演：画面右下方是一人骑着马扛旗向前走，他的上方是一人骑马回首弯弓射箭，中间和左边为两匹马拉着戏车，车上有人在表演杂技，前面的戏车上立一长杆，杆顶有一人倒悬空中，两臂左右伸展，手心上各置一球，左掌球上有一人下蹲，右掌球上一人金鸡独立，车中一人向后斜伸臂手握一绳，

1 此铜斧车收藏于甘肃省博物馆，国家一级文物。甘肃博物馆：《甘肃武威雷台东汉墓清理报告》，《文物》，1972 第 2 期，第 16—24 页，第 66—70 页；《武威雷台汉墓》，《考古学报》，1974 年第 2 期，第 87—109 页，第 174—191 页。

2 李昌韬、王彦民、陈万卿：《河南荥阳苌村汉代壁画墓调查》，《文物》，1996 年第 3 期，第 18—27 页。

3 陈成军：《河南新野画像砖戏车图像考议》，《中国历史文物》，2005 年第 3 期，第 33—38 页。

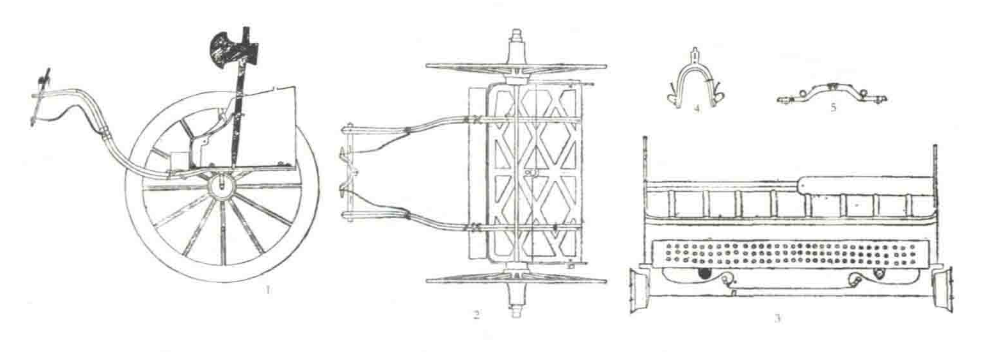


图 5-2-14 甘肃武威雷台东汉墓斧车结构图



图 5-2-15 河南荥阳王村镇苌村东汉壁画墓前室侧壁斧车图

绳子向上延伸，至高处由后车立杆顶上的蹲着的人手持绳子的另一端，绳子自上而下斜伸，一个人在绳上表演走绳杂技。这种惊人的飞车走绳的杂技图像，仅见于汉代画像砖上。

指南车，据传是皇帝或周公所制。汉代之前一度失传，后由汉代张衡仿古法重新制造。指南车，顾名思义是指南仪和马车的结合体。汉代的指南车，据《宋书·舆服制》记载，其样子如鼓车，即在车舆中安装一个木人形的指南仪，木人的手指永远指向南方，在车子行驶时，尤其是遇到恶劣天气时，可根据木人的手指方向辨别东西南北。

记里鼓车，是汉代发明并流行的用来计算历程的马车，其形制结构是记里器与马车的结合。记里器通常是由一鼓和二木人构成，鼓和木人通过木杆相连接，木杆底部又穿越舆底与车轴相连，木人连接在鼓的两面正前方，手持双槌，当马车向前行驶一里的时候，木人就抡槌击鼓一次，击鼓的次数总和就是马车行驶的总路程。

第三节 马车礼制与车马出行图意义

中国古代的车舆制度起源于先秦时期，确立于秦代，发展和完善在两汉时期。

春秋时，乘什么样的车，用几匹马，有严格的等级规定，车马的使用是和礼仪制度结合在一起。《礼记·檀弓下》记载："国君七个，遣车七乘；大夫五个，遣车五乘"，"君之适长殇，车三乘；公之庶长殇，车一乘；大

夫之适长殇，车一乘。”[1]《礼记·玉藻》：“君赐车马，乘以拜赐，衣服，服以拜赐。君未有命，弗敢即乘服也。”[2]“礼不盛，服不充，故大裘不裼，乘路车不式。”[3]《尚书·益稷》：“明庶以功，车服以庸，谁敢不让，敢不敬应。”[4]据《周礼》记载，天子乘坐四匹马挽拉的马车，即驷驾车；诸侯乘坐三匹马挽拉的马车，称骖驾车；大夫只能乘两匹马挽拉的马车，叫骈驾车。战国时，诸侯出行，前后的副车、属车，最多者可有九乘，但这一“礼制”，随着周王室的衰微，天下礼崩乐坏而不保，一些诸侯和士大人逐渐开始有越礼现象。

秦始皇灭六国诸侯后，为宣扬自己的帝威，曾将自己主车前后的“导车”“属车”扩充了九倍，形成“大驾八十一乘”的局面。前车蒙虎皮开道，后车悬豹尾辟邪，护卫着自己的主车——用金装饰而成的“金根车”。秦始皇的车主要是金根车，其形制异常华丽，“轮皆朱班重牙，贰毂两辖，金薄缪龙，为舆倚较，文虎伏轼，龙首衔扼”[5]，与之相配的还有“五时车”，因其车各如方色，固称“五时副车”，俗谓为“五帝车”。浩浩荡荡之势，竟使颇有计谋的张良“与客狙击秦始皇博浪沙中，误中副车”[6]。这一历史详细地记录在《史记·留侯世家》中。秦始皇陵铜车马的出土，给我们提供了可靠的实物资料。铜车马恰巧是一安车和一立车搭配成组，而且在造型和彩绘的风格方面也有显著的统一性。同时两车均以白色作底，再配以八匹白马，这一主色调刚好符合五方色中西白的搭配。铜车马发掘报告认定两辆铜车马是五时副车中的一组车辆。卤薄乘舆制度得以确立，车舆成为表示身份等级的一个重要标志。

秦代车舆制度的确立和初步发展，为此后汉代车制的进一步完善奠定了良好的基础。汉代是继秦王朝之后又一个中央集权的封建王朝。西汉初，由于常年的战乱，呈现的局面是“自天子不能具钧驷，而将相或乘牛车，齐民无藏盖”[7]，没有比较细致的舆服礼制。然而，经过不断的社会经济和文化的发展与积累，到东汉车舆制度已经相当完备。《后汉书·舆服志》中记载的汉代车骑的等级制度，是目前能见到的较早的对车马等级的规定文献，详细规定了上自天子，至太皇太后、皇太后、长公主、大贵人、公主、王妃、封君、皇太子、皇子、皇孙，下到公、列侯、中二千石、二千石、千石、六百石、三百石、二百石以下各阶层的用车规格与类型，对车的纹饰和马的装饰也作了具体的规定。《后汉书·舆服志》记“中二千石、二千石皆皂盖，朱两轓。其千石、六百石，朱左轓。轓长六尺，下屈广八寸，上业广尺二寸，九文，十二初，后谦一寸，若月初生，示不敢自满也。景帝中元五年，始诏六百石以上施车轓，得铜五末，轭有吉阳筩。中二千石以上右騑，三百

1 [清]阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《礼记·檀弓下》，北京：中华书局，1980年，第1289页。
2 [清]阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《礼记·玉藻》，北京：中华书局，1980年，第1480页。
3 [清]阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《礼记·玉藻》，北京：中华书局，1980年，第1481页。
4 [清]阮元校刻：《十三经注疏附校勘记》，《尚书·益稷》，北京：中华书局，1980年，第142页。
5 [梁]沈约撰：《宋书·志第八·礼五》（卷十八）北京：中华书局，1974年，第494页。
6 [汉]司马迁：《史记·留侯世家》（卷五十五），北京：中华书局，1959年，第2034页。
7 [汉]司马迁：《史记·平准书》（卷三十），北京：中华书局，1959年，第1417页。

石以上皂布盖，千石以上皂缯覆盖，二百石以下白布盖，皆有四维杠衣。贾人不得乘马车。除吏赤画杠，其余皆青云。”

“公卿以下至县三百石长导从，置门下五吏、贼曹、督盗贼功曹、皆带剑，三车导；主簿、主记，两车为从。县令以上，加导斧车。公乘安车，则前后并马立乘。长安、雒阳令及王国都县加前后兵车。亭长，设右騑，驾两。璅弩车前伍伯，公八人，中二千石、二千石、六百石皆四人，自四百石以下至二百石皆二人。黄绶，武官伍伯，文官辟车。铃下、侍阁、门兰、部署、街里走卒，皆有程品，多少随所典领。驿马三十里一置，卒皆赤帻绛韝云。”[1]

从中可以看出，汉代不仅继承了秦代的卤薄乘舆制度，而且还对地方各级官吏的用车做出了更加明确的规定，车马出行已经是身份的重要象征，并逐渐成为一种政治符号。汉代车马制度规定“贾人不得乘马车”，只有官员才能乘坐马车，官吏等级与车马制度的联系非常紧密，官吏制度的完善带动了车马制度的完善，完善的车马制度也映照了完善的官吏等级制度。

汉代墓中的车马出行图像的流行是与秦汉乘舆制度的确立完善密切相关的，那么车马出行图像与墓主身份的尊贵是否密切相关呢?

当考古发现了一座墓葬之后，第一希望明确的就是墓主的身份，希望知道墓主是个具有什么社会属性的人，是属于哪个社会阶层。因此，常常需要通过墓葬形制、特征、随葬品及墓中图像、榜题等来确定墓主身份，车马出行图像也就成为了判定墓主身份的重要依据之一。

通过前辈学者林巳奈夫[2]、夏超雄[3]、罗伟先[4]、张道一[5]等人的研究，已知汉代画像石墓这种墓葬形式盛行于东汉，墓主大都属于没有显赫官职的社会中下层，然而画像石墓的车马出行却多为浩浩荡荡，墓主身份和车马出行图像并不存在对等性。如安徽宿县褚兰胡元壬墓前室四壁基石车马出行图[6]（图 5-3-1）。在墓碑碑文中无任何胡元壬生前为官的记载，但画像

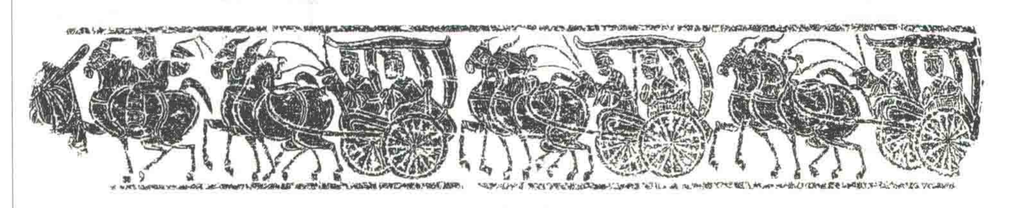




图 5-3-1 安徽宿县褚兰胡元壬墙基龙辅华仪图

1 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·舆服志》，北京：中华书局，1965 年，第 3647 页。

2 林巳奈夫：《后汉时代的车马行列》，《东方学报》京都版，1964 年。

3 夏超雄：《孝堂山石祠画像、年代及主人试探》，《文物》，1984 年 8 期，第 34—39 页。

4 罗伟先：《汉墓石刻画像与墓主身份等级研究》，《四川文物》，1992 年 2 期，第 27—34 页。

5 张道一：《徐州汉画像石》序言，江苏：江苏美术出版社，1985 年。

6 王步毅：《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，《考古学报》，1993 年第 4 期，第 515—549 页，第 567—570 页；汤池：《中国汉画像石全集》第四卷，山东：山东美术出版社，2000 年。

石中浩浩荡荡的车马出行队列却很气派，有车十四辆，主车为驷马轩车，辕上龙首高昂，车前有伍伯、骑吏和三车为前导，后有从车九辆及兵车一辆还有置盾棒之兵车和两名弩手护行，其中的“龙辅华仪”等气派的车马出行图极显墓主生前荣耀。考古报告称“此种车乘队伍符合四百石县令及与之相当的官吏的出行规格，而该图像中龙首轩车，恐怕也不是一般官吏可以乘坐的”[1]，很显然，这种浩荡的车队是胡元壬这样的平民不可能拥有的，与他的身份是完全不匹配的。



图 5-3-2　河南密县打虎亭 2 号墓中室东段（北、东、南壁）上方车马出行图



图 5-3-3　山西夏县王村壁画墓前室东壁中段车马出行、拜谒、帷幕下“安定太守裴将军”（摹本）

那么车马出行图在汉代壁画墓又是一番怎样的情形呢？和汉代画像石墓有所不同吗？研究者普遍认为，汉代壁画墓的墓主等级比画像石墓的墓主等级高[2]。根据考古报告可知，河南永城芒砀山柿园墓[3]是目前发现的年代最早汉代壁画墓，也是墓主身份最高的墓，是西汉梁共王墓，在他的墓中未出现车马出行图像。其他几座通过墓内榜题等其他方式明确了墓主身份的壁画墓，如河南密县打虎亭 2 号墓[4]，墓主为“秩二千石以上官吏”，中室东壁绘有车马出行图（图 5-3-2）。河南荥阳王村乡苌村墓[5]，墓主为“秩二千石以上官吏”，曾任“郎中”“巴郡太守”“齐相”，前室侧壁绘

1 王步毅：《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，《考古学报》，1993 年 4 期，第 515—549 页，第 567—570 页。

2 罗伟先认为画像石墓的使用者多为两千石左右官吏至一般富豪商人之间的广大中间阶层；张道一通过分析徐州地区的画像石墓，指出：“原墓以中小型居多，估计墓主没有显赫的身份及地位”；杨爱国通过对纪年画像石墓主的统计（汉代全国范围内画像石墓使用者：中央官吏有 2，州刺史有 1，州佐使 3，幕府佐使 1，郡太守 5，郡佐官和属吏 8，县令 3，县佐官和属吏 3，诸侯国官吏 1，列侯 1，乡官 2，无官平民 35），可知其使用者多为无官职的平民阶层。

3 阎道衡：《永城芒山柿园发现梁国国王壁画墓》，《中原文物》，1990 年第 1 期，第 32 页；河南省文物考古研究所：《永城西汉梁国王陵与寝园》，河南：中州古籍出版社，1996 年；《芒砀山西汉梁国王墓地》，北京：文物出版社，2001 年。

4 安金槐、王与刚：《密县打虎亭汉代画像石墓和壁画墓》，《文物》，1972 年第 10 期，第 49—55 页；《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社，1993 年。

5 李昌韬、王彦民、陈万卿：《河南荥阳苌村汉代壁画墓调查》，《文物》，1996 年第 3 期，第 18—27 页。

车马出行图（图20）。山西夏县王村壁画墓[1]，墓主为"安定太守裴将军"，甬道北壁绘车马出行图（图5-3-3）。河北望都所药村1号和2号墓[2]，墓主都为刘姓王侯贵族，墓室壁画没有出现车马出行图。河北安平逯家庄墓[3]，墓主疑为赵忠家族的重要成员，墓室壁画绘有盛大的车马出现队伍（图5-3-4、图5-2-2）。陕西咸阳龚家湾1号新莽壁画墓[4]，墓主为侯或略低于侯的三公九卿级官吏，墓室壁画没有出现车马出行图。辽阳北园1号墓[5]，墓主为郡守级官吏，左廊北壁绘有车马出行图。辽阳三道壕窑厂第二现场令支令张君墓[6]，墓主为支令县县令（秩三百石）张君，墓室壁画中没有绘车马出行图。辽阳南环街墓[7]，墓主为秩三百石地方官吏，墓室壁画中没有绘车马出行图。内蒙古托克托墓[8]，墓主为无官职的平民"闵氏"，中室右耳室绘人物车马图（图5-2-11）。还有就是著名的和林格尔汉墓[9]，墓主为"使持节护乌桓校尉"，壁画以车马出行附榜题的形式记述了墓主显达的仕途经历：从"举孝廉"为官后，担任"郎""西河长史""行上郡属国都尉时""繁阳令"，到官至"使持节护乌



图5-3-4　河北安平逯家庄壁画墓中室西、北壁券门上方车马出行图

1《山西夏县清理一座大型壁画墓》，《中国文物报》，1989年12月；《夏县东汉壁画墓》，《中国考古年鉴》（1990年），北京：文物出版社，1992年；山西省考古研究所：《山西夏县王村东汉壁画墓》，《文物》，1994年第8期，第34—46页。

2《河北望都县清理古残墓所发现彩绘壁画》，《文物参考资料》1954年第5期，第96—98页；北京历史博物馆、河北省文化管理委员会：《望都汉墓壁画》，北京：中国古典艺术出版社，1955年；河北省文化局文物工作队：《望都二号汉墓》，北京：文物出版社，1959年。

3 河北省文物研究所：《安平东汉壁画墓发掘简报》，《文物春秋》1989（创刊号），第70—77页，第145—151页；河北省文物研究所：《安平东汉壁画墓》，北京：文物出版社，1990年。

4 孙德润、贺雅宜：《龚家湾一号墓葬清理简报》，《考古与文物》，1987年第1期。

5 辽阳市文物管理所：《辽阳发现三座壁画墓》，《考古》，1980年第1期。

6 东北博物馆：《辽阳三道壕两座壁画墓的清理工作简报》，《文物参考资料》，1955年第12期，第49—58页。

7 辽宁省文物考古研究所：《辽宁辽阳南环街壁画墓》，《北方文物》，1998年第3期。

8 罗福颐：《内蒙古自治区托克托县新发现的汉墓壁画》，《文物参考资料》，1956年第9期，第43页，第41—4页。

9 内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆：《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》，《文物》1974年第1期，第8-23页，第79—84页；内蒙古自治区博物馆文物工作队：《和林格尔汉墓壁画》，北京：文物出版社，1978年。

桓校尉”（图 5-3-5、图 5-3-6）。山东梁山县后银山墓[1]，墓主为“曲成侯”，前室西壁绘有车马出行图。安徽亳县董园村 1 号墓[2]，墓主为“曹侯”，墓室壁画中没有绘车马出行图。

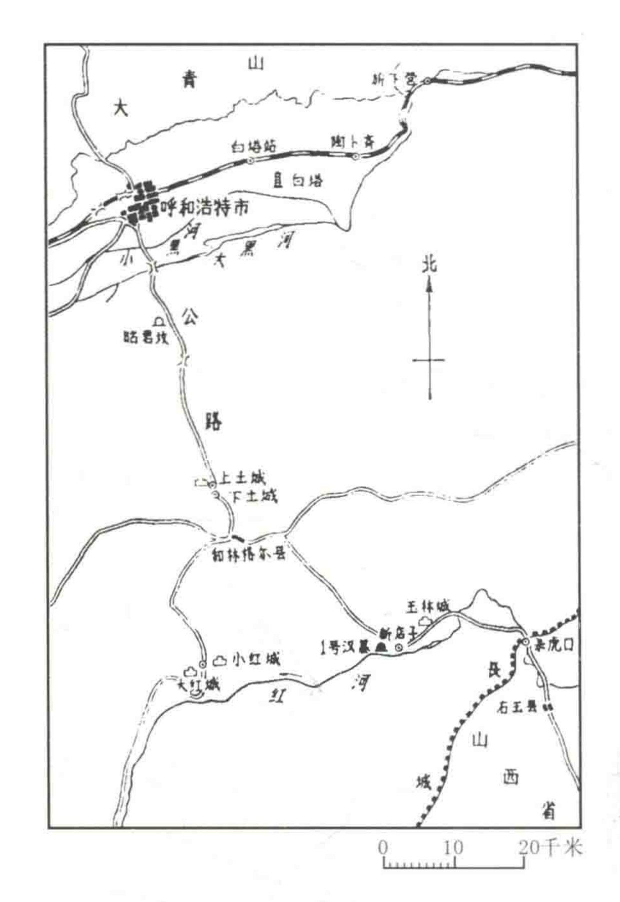


图 5-3-5 内蒙古和林格尔汉代壁画墓结构及壁画位置图



图 5-3-6 内蒙古和林格尔汉代壁画墓出行及牧牛图

虽然这些墓仅占汉代出土壁画墓的小部分，而且车马出行图的规模也繁简有别，数量不一，但仍可以窥见车马出行图是和墓主的身份地位有一定关联性的，墓主大多是具有一定官职的官吏或地主富商。在《后汉书·舆服志》中所记载的“尊卑上下，各有等级”，“贾人不得乘马车”等车马制度在汉画像石车马出行图中都生动地表现了出来。从他们的车马中可以看出他们的等级区分，车马出行图从另一个侧面反映出当时社会的等级制度与贫富差别。汉墓壁画上的车马出行图正是当时吏制的一个再现，是人们从生前拥有到死后追求的体现，是他们的等级观念与价值观的体现。车马出行场面的大小，反映了官职高低、身份等级的差别，车马出行图像成了身份的象征。在墓室中绘制车马出行图像的王侯权贵希望死后到了地下仍能像现世世界那样风光。

然而，严格的车舆制度到了西汉后期、东汉时期在墓室车马出行图像的内容表现上发生了比较大的变化，在与世隔绝的“地下王国”中现世的礼法

1 章毅然：《谈梁山汉墓壁画的摹绘》，《文物参考资料》1955 年第 5 期，第 79—80 页；关天相、冀刚：《梁山汉墓》，《文物参考资料》，1955 年第 5 期，第 43—44 页。

2 李灿：《亳县曹操宗族墓葬》，《文物》，1978 年第 8 期，第 32—45 页。

制度不太起作用。东汉以后，世人对功名利禄更加重视和向往，厚葬再度风行。如《后汉书·梁统传》中在提到其子梁竦时就说："竦生长京师，不乐本土，自负其才，郁郁不得意。尝登高远望，叹息曰：'大丈夫居世，生当封侯，死当庙食。'"[1] 由此他们关注的事物逐渐由西汉时最为流行的天象神话、升天祥瑞等题材转为现世奢靡的生活。在当时，无论王侯贵族、高级官吏、地方豪强或普通小吏，只要是有经济能力者，在建造死后墓葬时，都希望可以营造车骑马匹威风八面的出行场面，用具体的形象去展示他们心中的丰功伟绩，突出生前的威仪及显赫的地位。特别值得注意的是，各个墓葬中的车马出行图既可能是墓主人现实生活的真实展现，借以表达其延续生前所拥有的威仪的愿望，也有可能是这世未如愿者对于下世的美好憧憬。因此，部分墓葬中所绘制车骑马匹营造威风八面的出行场面，未必能够显示出墓主人的实际等级，礼制王法对他们已很难约束，僭越问题已经非常突出了。这样的改变在我们探究墓主人身份时是不能被忽视的。

偃师杏园东汉壁画墓中的车马出行图算是现今保存最完整的东汉壁画墓（图15）。偃师杏园东汉壁画墓是一座横前室纵后室的砖石混筑墓，在其前室南、西、北壁中部偏上处有一幅长12米、宽0.6米的描绘车马出行场面的连续图像。画面上绘有9乘安车，70余人，50余匹奔马，分为导骑、墓主和随从三部分，浩浩荡荡，气势绵延不绝。第一部分画面占据南壁和西壁，有前导车3乘、骑吏23人、伍伯4人。位于前甬道北出口两侧的伍伯4人徒步分列左右，为前导，皆头戴平巾帻，身着宽袖束腰卜衣，红裤黑履，手持旌旄。后有骑吏8人，分左右两列，皆头戴平巾帻，身着圆领宽袖袍，白裤黑履，红缰黑马。后一步卒，护卫着一乘上饰宝盖的安车。车上装饰华丽。步卒头戴平巾帻，身着宽袖短衣，裹腿，左手执杖，右手举着便面。安车上坐2人，御者居右。再后为骑吏6人和步卒1人引导第二乘安车，衣着和之前的人大致相同。最后为伍伯2人、骑吏9人引导的第三乘安车。第二部分位于前堂北壁的西端，为墓主的主车。安车1乘，前后簇拥着骑吏12人（图5-3-7）、伍伯6人（图5-3-8，图5-3-9）。主车前6骑吏、6伍伯，分左右两列，伍伯执杖，骑吏中的左列最后一骑吏为侧身回首作招呼状，起到了前后呼应的作用。车上墓主人头戴平巾帻，身穿红色宽袖袍服，坐于车的左边，御者揽辔牵缰绳，坐于车的右边。墓主车后的骑吏6人分为上中下三行排列。第三部分位于北壁东段，有安车5乘（图5-3-10）、



图5-3-7 河南偃师市杏园村壁画墓前室北壁骑吏图

1 ［南朝宋］范晔撰，张道勤校注：《后汉书》，浙江：浙江古籍出版社，2002年，第1543页。

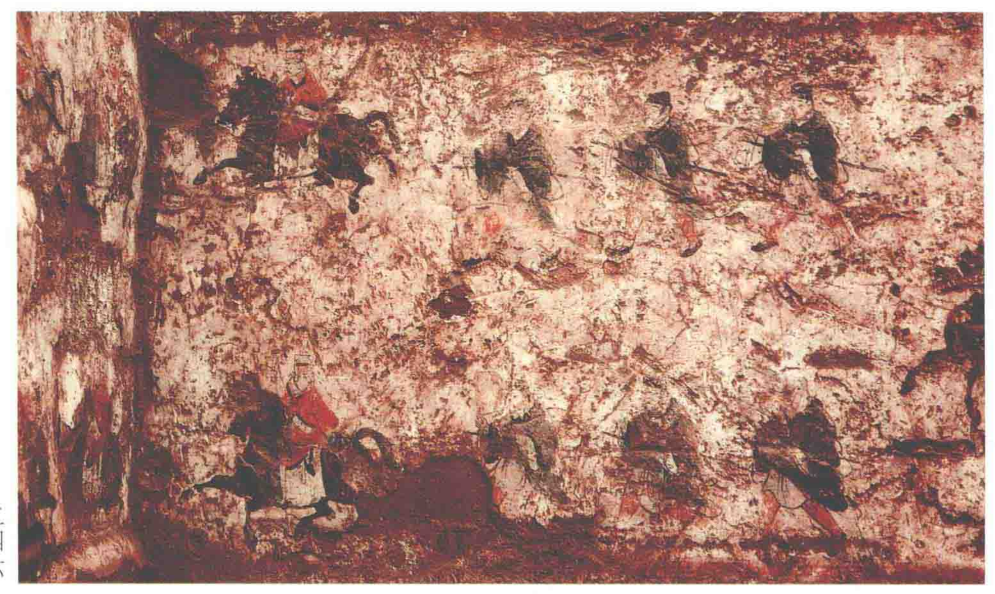


图 5-3-8 河南偃师市杏园村壁画墓前室北壁西部伍伯骑吏图



图 5-3-9 河南偃师市杏园村壁画墓前室北壁车前伍伯图

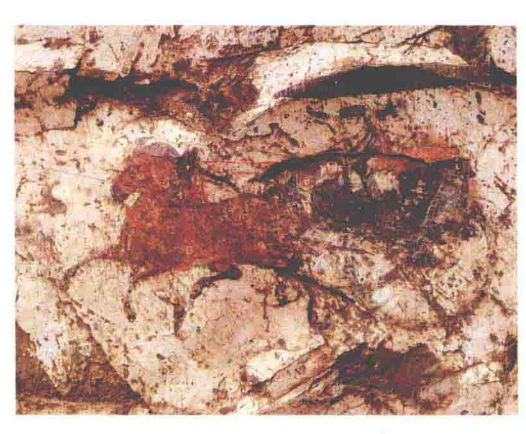


图 5-3-10 河南偃师市杏园村壁画墓前室北壁东端出行安车图

骑吏 10 人。画面上主车之后的 5 乘安车，前 4 乘有单骑护卫，或 4 人或 2 人，包括有主簿、主记 2 辆安车。其余的安车为墓主家眷随员所乘。整组车马出行图像规模宏大，赫赫扬扬。如果严格对照礼制，这组车马出行图应属于两千石以上的官员所有，但此墓的墓主人并没有那么高的官阶，这是一种僭越，与其墓主的身份地位极不相称。

那么，我们不禁要问，车马出行图除了在一定程度上能表明墓主的身份地位，还具有什么样的意义呢？

根据信立祥的综合研究，汉代画像中的车马出行图像，按其图像学意义，大体可以分为两类。第一类表现墓主生前仕途经历的车马出行图，为了炫耀墓主的高贵身世而绘制。第二类车马出行图表现墓主或墓祠的主人接受子孙和家人的祭祀，从地下世界到墓地、祠堂的途中或刚刚到达，其位置固定，一般配置在墓前室、中室的门额、横梁或壁面上部，以及墓门门额等较高的位置上，如山东嘉祥武氏祠、山东孝山堂祠堂、陕西神木大保当 23 号

墓等[1]。

第一种类型就是之前我们一直讨论的车马出行与身份的问题。关于第二种类型的送葬、灵魂出行的意义，还有如巫鸿、信立祥等学者从车马图像行进的方向和目的这个角度展开深入研究，如巫鸿在《从哪里来？到哪里去？——汉代艺术中的车马图像》一文中认为苍山元嘉元年墓前室出行队列的终点是代表着坟墓的“亭”，且队伍中有运载死者的羊车，故该队列为送葬队列；墓门楣上的出行队列向着门柱上西王母方向行进，故认为该队列是葬礼之后灵魂出行及升仙的队列[2]。信立祥也通过分析车马图像的行进方向和配置关系，认为配置在祠堂后壁“祠主受祭图”之下的车马出行图像是表现祠主为接受子孙祭祀，从地下世界赶赴祠堂或到达目的地的队伍[3]。这些研究对于讨论车马出行图像的功能意义有非常重要的启示。

在汉代，人死之后，送葬需要具有相当的规模，用车运载尸体至墓地，死者的亲朋好友需随车送葬，并以人多为荣。有身份地位者，国君派人助丧或亲自参加葬礼是最为尊贵的。如《汉书·孔光传》记载：“载以乘舆辒辌及副各一乘，羽林孤儿诸生合四百人挽送。车万余辆，道路皆举音以过丧。”[4]《汉书·剧孟传》记载“然孟母死，自远方送丧盖千乘。及孟死，家无十金之财。”[5]《后汉书·祭遵传》记载“遵丧至河南县，诏遣百官先会丧所，车驾素服临之，望哭哀恸。还幸城门，过其车骑，涕泣不能已。临死遗诫牛车载丧，薄葬洛阳。至葬，车驾复临，赠以将军、侯印绶，朱轮容车，介士军陈送葬，谥曰成侯。既葬，车驾复临其坟，存见夫人室家。”[6]从以上这些文献，我们可以看出车马出行是和当时的丧葬礼仪密切相关的。

总体看来，车马出行图的盛行有其必然性，也有其偶然性，他们记述的是主人生前的显赫经历，也是展示了当时社会真实的状况。因此，这些墓葬壁画的存在，不仅是研究我国绘画艺术的珍贵资料，也是研究当时社会政治、经济、民风民俗、军事、生产生活等各方面形象而珍贵的资料。

---

1 信立祥：《汉代画像中的车马出行图考》，《东南文化》，1999年第1期，第47—63页；信立祥：《汉代画像石综合研究》，北京：文物出版社，2000年，第102—118页；黄佩贤：《汉代墓室壁画研究》，北京：文物出版社，2008年，第217页。

2 巫鸿：《从哪里来？到哪里去？——汉代艺术中的车马图像》，《中国书画》，2004年4期，第50—53页。

3 信立祥：《汉代画像石综合研究》，北京：文物出版社，2000年；信立祥：《汉代画像中的车马出行图考》，《东南文化》，1999年1期，第47—63页。

4 ［汉］班固撰，［唐］颜师古注：《汉书·匡张孔马传》（卷八十一），北京：中华书局，1962年，第3364页。

5 ［汉］班固撰，［唐］颜师古注：《汉书·游侠传》（卷九十二），北京：中华书局，1962年，第3700页。

6 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·铫期王霸祭遵列传》（卷二十），北京：中华书局，1965年，第741页。

第六章
天人相应

汉代经济繁荣，国势强盛，“事死如事生”的习俗导致了汉代厚葬之风盛行。纵观西汉到东汉四百多年间出现的汉代壁画墓，其内容题材的丰富、艺术风格的鲜明无不令人赞叹。这些壁画墓不仅反映了当时人的思想观念，还反映了那个时代浓厚的丧葬文化，不同题材内容的壁画图像出现在不同时期，成为汉代社会的缩影。根据目前出土的70座汉代壁画墓显示，西汉至新莽时期汉代壁画墓中非常流行天象图、神禽异兽、羽化升仙、祥瑞等这类“天人合一”的题材。

据文献记载东周时期的壁画就已经出现了山川神灵及神异怪兽的形象，在王逸的《楚辞章句》中提到：“楚有先王之庙及公卿祠堂，图画天地山川神灵，琦玮僪佹，及古贤圣怪物行事。周流罢倦，休息其下，仰见图画，因书其壁，呵而问之以渫愤懑，舒泻愁思。楚人哀惜屈原，因共论述，故其文义不次序云尔。”[1]只是很可惜那个时期的建筑和墓葬损坏都很严重，出土的壁画残迹基本已无法辨认出具体内容和形象。汉代的《鲁灵光殿赋》中也记载了鲁恭王“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山海神灵，写载其状，托之丹青，千变万化，事各缪形，随色象类，曲得其情。”[2]《后汉书·南蛮传》记载：“永平中，益州刺史梁国朱辅……肃宗初，辅坐事免。是时郡尉府舍皆有雕饰，画山神海灵、奇禽异兽，以眩耀之，夷人益畏惮焉。和帝永元十二年，旄牛徼外白狼、楼薄蛮夷王唐缯等，遂率种人十七万口，归义内属。诏赐金印紫绶，小豪钱帛各有差。”[3]可见那时已经将山海神灵、奇禽异兽绘于宫殿壁上，然而同样遗憾的是那些壁画也随着宫殿的毁坏一并消失于历史长河中，只能通过文献想象了。然而值得庆幸的是，这些天象、神仙羽人、神禽异兽、升仙、祥瑞题材形象也出现在汉代墓葬壁画中，为我们探索研究这些题材图像提供了宝贵的史料。如同英国艺术史学家贡布里希（Sir E.H.Gombrich）所说的：“就在公元开始前后的几个世纪里，中国人的葬礼习俗跟埃及人多少有些相似之处，他们的墓室跟埃及墓室一样，有许多描绘生动的场面，反映出那些古老年代里他们的生活和民俗。”[4]

在构建墓室时，汉代人将墓室空间转化为宇宙的缩影，他们认为宇宙分为天上、人间、地

1 ［宋］洪兴祖，《楚辞补注》卷三，北京 中华书局，1983年。

2 ［汉］王延寿《鲁灵光殿赋》，重印于萧统编、李善注1977年版《文选》（第11卷），北京：中华书局，第一册，第515页。

3 ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注：《后汉书·南蛮传》，北京：中华书局，1965年，第3557页。

4 ［英］贡布里希：《艺术的故事》，南宁广西美术出版社，2008年，第147页。

下三部分，而人间之事都有据可考，地下之事因其恐惧而选择回避，唯独天上之事无从稽考，只能通过自古以来的神话传说和无限的联想勾勒出来[1]。墓室顶部就是天的象征，人死后的灵魂就要在这里与上天融为一体，表现“天上之事”的天象、神仙异兽、升仙、祥瑞等一般都绘制在具有象征意义的墓室顶部。这些图像构筑了一个神秘而有诱惑力的世界。这些题材形象或源自远古时代的神话英雄，或源自汉代人对自然的朴素认识，它们不仅仅是中国艺术的瑰宝，更叙述和反映了汉代人的神仙信仰和精神世界。

第一节　天象图

目前出土的汉代70座壁画墓中，出现有以日月星宿为主的天象图的至少有21座，年代从西汉晚期到东汉晚期都有，可见天象图在两汉壁画墓中的重要性[2]。象征宇宙苍穹的天象图大都绘制于墓室顶部和墓壁上方。在古代陵墓中绘制天象图初始于秦代。《史记·秦始皇本纪》记载始皇墓中“上具天文，下具地理”[3]。这样的习俗延续到两汉。

1957年在洛阳老城西北的烧沟村清理的61号壁画墓[4]，年代约为西汉元帝至成帝时期。如图6-1-1所示，该墓坐西向东，为洞穴式砖室墓，竖井式墓道。墓顶为“八”字形的墓顶结构，由顶砖和侧砖组合构成，整个空间更接近阳间的宫殿建筑，展现出中国古代宗庙殿堂“前堂后室”的配置规律。壁画主要分布在墓顶中脊、门额、隔墙和后壁上。如图6-1-2所示，主室墓顶平脊的壁画绘在12块空心砖上，是一幅由日月星辰构成的星象图。画面两端分绘红日，绿月，日在东段，月在西段，红日中央一金乌展翅飞翔，月亮中蟾蜍和玉兔正在嬉戏，日月中间繁星点缀。画面红色云气缭绕，似觉星辰流动，极富韵律变化，将群星融成一体，恰

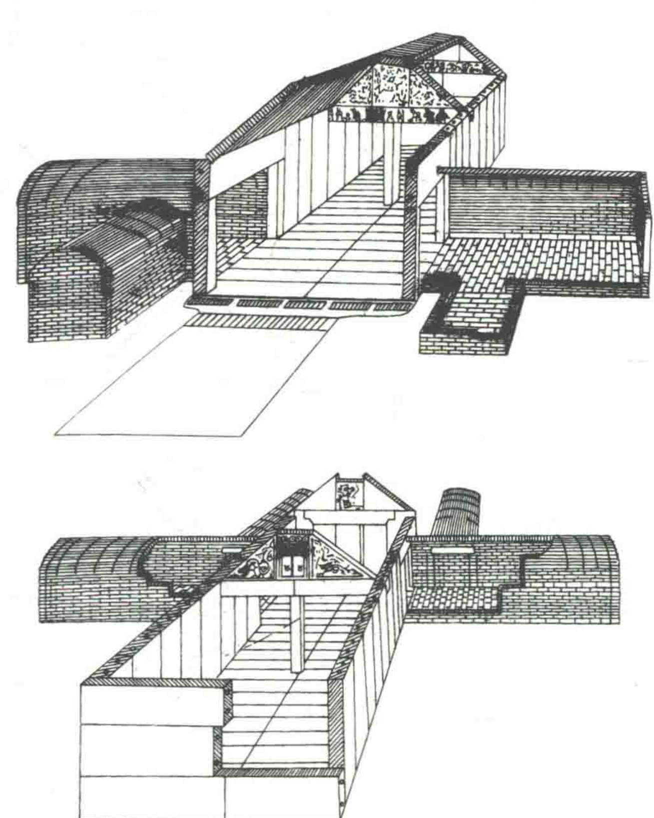


图6-1-1　洛阳烧沟61号西汉壁画墓线图

1 黄佩贤：《汉代墓室壁画图像及其位置的关系再议》，《大汉雄风——中国汉画学会第十一届年会论文集》，2008年。

2 黄佩贤：《汉代墓室壁画研究》，北京：文物出版社，2008年，第192页。

3 《史记·秦始皇本纪》（第6卷），北京：中华书局，1982年，第247—248页。

4 河南省文物局文物考古队：《洛阳西汉墓壁画墓发掘报告》，《考古学报》，1964年第2期。

当地渲染了日月同辉的神秘天界气氛。这幅星象图在学术界一直受到关注和研究[1]。夏鼐先生也做过精辟的研究和论证[2]。他认为壁画中所绘的日月星辰是从汉代天官家所区分的五宫中，每宫选取几个星宿代表天体，是研究我国天文学的珍贵资料。众所周知，汉代的农业已经很发达，为了不耽误农时，人们十分注重一年四季的星云变幻，墓中所绘的星座不会是由画工信手点画，应该是选择最具代表性、为人们所熟知的几个星座加以绘制，但由于绘制天象星空的人是画匠，而不是天文学家，因此在星座位置和相互距离上会存在一定的偏差。

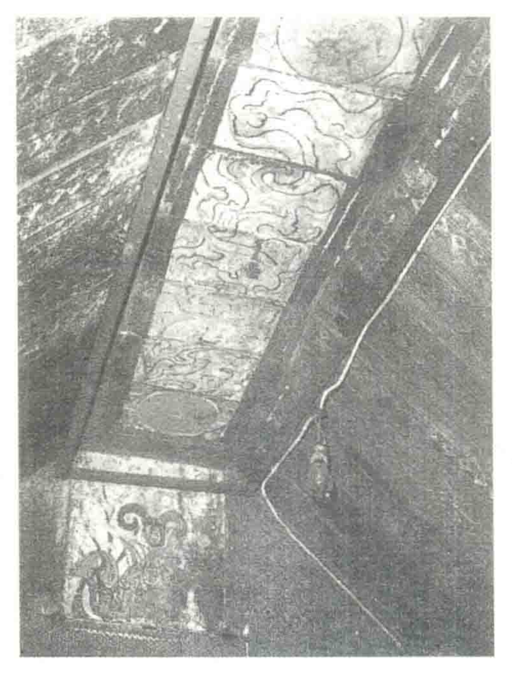


图 6-1-2 河南洛阳烧沟61号壁画墓主室平脊顶“日月星象图”

1987 年在位于西安交通大学院内发现的西汉墓[3]，墓室为小砖券砌，年代约在西汉晚期宣平之间（公元前 73- 公元 5 年），主室内券顶和东、西、北三壁绘满壁画，中间的朱红色菱格宽带把全墓壁画分为了上下两个部分，上部分包括了券顶和后壁上方，下部分包括了后壁



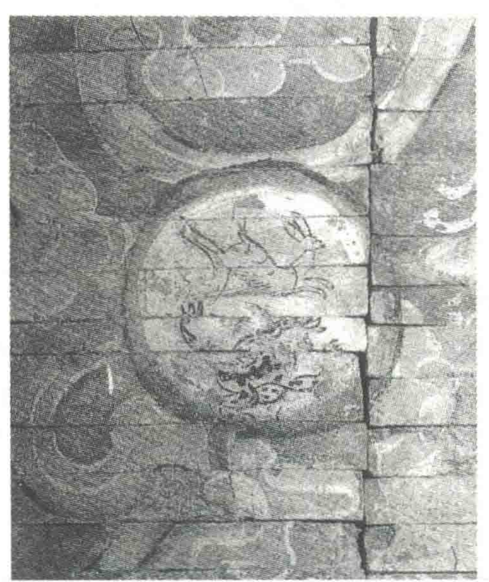


图 6-1-3 陕西西安交通大学墓顶部天象图中的日像、月像

1 孙常叙：《洛阳西汉壁画墓星象图考证》，《吉林师大学报》，1965 年第 1 期；《关于“洛阳西汉壁画墓中的星象图”的讨论》（来稿综述），《考古》，1965 年第 9 期；李发林：《洛阳西汉壁画墓星象图新探》，《洛阳古墓博物馆》创刊号（即《中原文物》1987 年特刊）。

2 夏鼐：《洛阳西汉壁画墓中的星象图》，《考古》，1965 年第 2 期。

3 陕西省考古研究所、西安交通大学：《西安交通大学西汉壁画墓发掘简报》，《考古与文物》，1990 年第 4 期。

下方和东、西两壁，表现了天界景象。券顶的天象图是迄今发现非常重要的天象图壁画之一（图 6-1-3）。券顶绘直径分别约为 2.7 米、2.28 米的大小两个同心圆，内圆里南北分别绘日、月，日中有金乌，月中有蟾蜍和兔。两圆之间以青龙、白虎、朱雀、玄武四方神灵定位，绘出二十八宿，并用人物和多种动物填充其间。券顶圆圈内外绘满了祥云仙鹤。汉代壁画中的日月与四灵的流行是与汉代流行的阴阳和四方观念相关的。中国传统的星象以四宫二十八宿为基础。根据《史记·天官书》和《汉书·天文志》的记载，天被分为四个区域，称为“四官”或“四宫”，每个“官”或“宫”由七个星宿组成，即东苍龙、南朱鸟、西咸池、北玄武，合共二十八宿。常见于墓室壁画的青龙、白虎、朱雀、玄武就是配于四方的四灵兽。二十八宿是我国古代天文家观测天象及日、月、五星在天空中运行而选择的标志。壁画中绘的二十八宿与《史记·天官书》的记述基本相同，并加绘形象生动的人物、动物图形表示各宿的名称，使人一目了然。

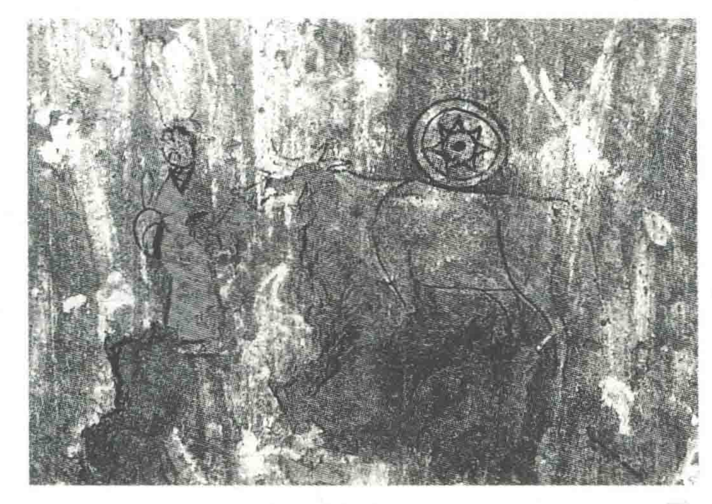
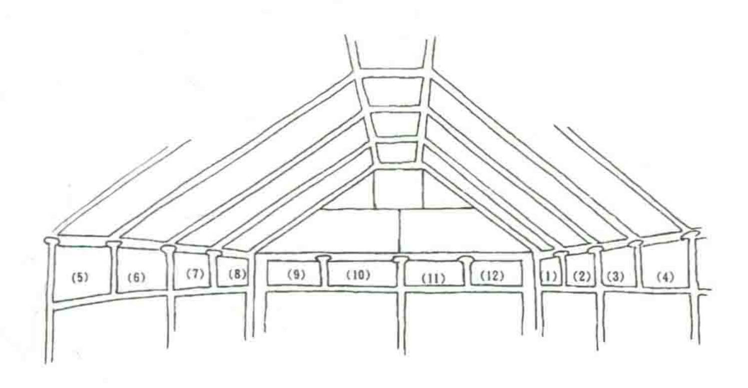


图 6-1-4　陕西定边郝滩墓顶部星宿图



（1、2）凤凰（3）蓐收（4）句芒（5）太白与白虎（6）岁星与苍龙（7）荧惑与黄龙（8）箕星与飞廉（9）祝融（10）玄冥（11）玄武（12）天马与辰星

图 6-1-5　河南洛阳金谷园新莽壁画墓三面墙壁上的画像位置图

陕西定边郝滩 1 号墓的顶部 (图 6-1-4) 也描绘了二十八宿和另外的十一颗星宿、月亮、青龙、白虎、朱雀、玄武、仙人、风伯、雷神和雨师等图像组成的天象星辰图，十一颗星宿都配以人物和动物的形象。

四灵兽的形象在河南洛阳浅井头村西汉壁画墓[1]和河南洛阳金谷园新莽时期壁画墓[2]中也均有发现。浅井头西汉空心砖壁画墓在墓顶平脊上绘朱雀、伏羲、太阳、白虎、双龙、仙雀、二龙穿璧、神人、月亮、女娲等，是迄今为止发现的最早一座绘有天宫图的壁画墓。1978 年 10 月在洛阳金谷园村发现的绘制天象神话的新莽时期壁画墓（图 6-1-5），将《史记·天官书》中的“东宫苍龙”“南宫朱

1 洛阳市第二文物工作队：《洛阳浅井头西汉壁画墓发掘简报》，《文物》1993 年第 5 期。洛阳市第二文物工作队：《洛阳浅井头西汉壁画墓》，《中国考古学年检》（1993 年），北京：文物出版社，1995 年，第 188—189 页。

2 洛阳博物馆：《洛阳金谷园新莽时期壁画墓》，《文物参考资料》第 9 期，1985 年。

鸟”“西宫咸池”“北宫玄武”以图画形式绘制于墓壁。各方神怪多以半人半兽、似人似神的形象出现，显示出它们是天界之物。它们可能源自神话传说对宇宙星空的解读，反映了汉代人对“天”的认知和想象，不过与其说是与神灵沟通，不如说借神灵的帮助与“天”沟通，祈求“天”的庇护，这是汉代人最大的愿望[1]。这些妙趣横生的拟人、拟物的描绘给一幅幅天宫星象图赋予别具一格的风格（图2-2-19）。

辽宁辽阳棒台子屯和三道壕东汉壁画墓、山东梁山县后银山东汉壁画墓以及山东肥城孝堂山石刻、南阳两汉画像石墓的浮雕画像（图6-1-6）中也都出现了日月星象图。

无论是西汉、新莽或东汉时期，墓室壁画中的天象图都不是仅仅只描绘了一个自然的“天”，更多的是记录和表现了汉代人心目中的天界模样，反映了具有时代意义的“天”的观念。从先秦时起，“天”便被赋予崇高的地位，凌驾于一切权利之上，成为万物的主宰。“天命说”体现了这种至高无上的地位，《诗经·商颂·玄鸟》载：“天命玄鸟，降而生商。”可以看出是“天”创造了商，赋予商王统治的权利。“天”之命不仅是统治者决策的依据，更被认为是其权利的根源。到了汉代，董仲舒在《春秋繁露·顺命》和《春秋繁露·郊义》中对“天”进行了深入诠释：“天者，万物之祖，万物非天不生。独阴不生，独阳不生，阴阳与天地参而后生。”[2]“天者，百神之君也，王者之所最尊也。”[3]他认为“天”是万物的起源，没有“天”就没有万物，天下万物都按照“天”的指令在运作，包括人在内的世间万物都要顺应“天命”。由此可以看出，汉代人心目中的“天”就是

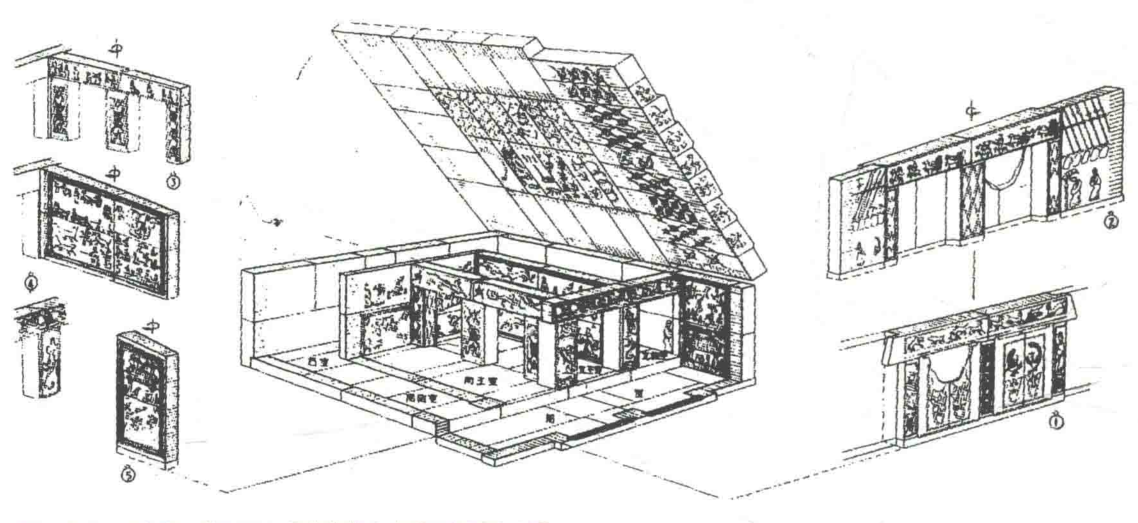


图6-1-6 河南唐河针织厂1号墓结构及盖顶天象图显示图

1 黄明兰、郭引强认为金谷园新莽壁画墓内的绘画反映了天人感应和谶纬的观念（黄明兰、郭引强：《洛阳汉墓壁画·概论》，北京：文物出版社，1996年，第13页）。赵化成根据《史记·封禅书》关于汉武帝响应齐人文成的建议而“作画云气车，及各以胜日，驾车辟恶鬼。又作甘泉宫，中为台室，画天、地、太一诸鬼神，而置祭具以致天神”的记载，认为画像另一层含义，即绘出天、地、太一诸鬼神，以表达墓主希冀与神灵相通的愿望。（赵化成：《汉墓壁画的布局与内容》，载许倬云，张忠培主编：《中国考古学的跨世纪反思·下册》，香港 商务印刷馆，1999年，427—450页。）

2 [汉]董仲舒撰，凌曙注1937年版《春秋繁露》（第15卷），上海：上海商务印书馆，下册，241页。

3 [汉]董仲舒撰，凌曙注1937年版《春秋繁露》（第15卷），上海：上海商务印书馆，下册，235页。

宇宙自然、生命万物的最高主宰。

第二节 神仙异兽和升仙图

追求长生不死在古代中国由来已久，并非肇始于汉代，先秦古籍文献中就有很多关于仙境、升仙和长生不死的传说和记载，如《老子·道德经》提到“是谓深根固柢，长生久视之道”[1]。《韩非子》记“客有教燕王为不死之道者”[2]。秦始皇更是对长生不死一生执着，努力寻求不死之方。《史记·秦始皇本纪》记“齐人徐市等上书，言海上有三神山，名曰蓬莱、方丈、瀛洲，仙人居之，请得斋与童男童女求之。于是遣徐市发童男女数千人，大海求仙”[3]。到了汉代，随着汉代经济情况好转，社会逐步稳定，人们对死亡的恐惧和强烈的求生欲望使得追求长生不死、神仙信仰、升仙观念得到了更进一步的发展，在社会上蔚然成风。西汉前期的很多文赋中就有所记载，《淮南子·原道训》记载：“昔者冯夷、大丙之御也，乘云车，入云蜺，游微雾，骛怳忽，历远弥高以极往。经霜雪而无迹，照日光而无景。扶摇抮抱羊角而上，经纪山川，蹈腾昆仑，排阊阖，沦天门。”[4] 这些升仙思想可以从西汉早期河南永城芒砀山柿园梁王壁画墓[5]内容窥见一斑。河南永城芒砀山位于商丘市东约 90 公里处，是西汉梁国的王陵区，那些梁王墓都是凿山建的大型多室崖墓。其中绘有壁画的“柿园汉墓”（图 6-2-1）位于梁王陵寝向西偏北，由墓道、甬道、主室、巷道和 8 各耳室组成，全长约 95.7 米，总面积为 383.55 平方米。墓室顶部前段、南壁西段以及门内两侧的西壁上绘有壁画（图 6-2-2），面积约有 30 平方米，有些局部已经毁坏。考古报告认为此墓的墓主为西汉梁孝王的长子共王刘买（公元前 144—136 年在位）或梁孝王的嫔妃，其中以梁共王的可能性更大，它是迄今所知唯一属于诸侯王级别的汉代壁画墓。

主室顶部的壁画保存完整，位于顶部前段，南北长 5.2 米，东西宽 3.2 米，主要由青龙、白虎、朱雀、细小鳞虫动物、荷花、灵芝草和云气纹组成。青龙形体巨大，头南尾北，昂头、张巨口，露出锋利的獠牙，双目圆睁，长舌前卷，绕于一细小鳞虫动物近尾部，作欲吞吃之势，蜿蜒 5 米长，是整幅画面最突出的形象。青龙通身用点彩的方法绘有鳞纹，龙身四肢伸张，或踏云气纹，或踏翼翅，每只足上长有三个尖锐锋利的脚趾，腹部长有两只展开的翼翅。龙头上长着一对枝状长角，颈部的鳍上生出两支绽花蒂。青龙的一只后足也同样生两支花蒂。青龙腹部西侧

1 王弼注：《老子·道德经下》，载国学整理社辑，《诸子集成》，北京 中华书局（1996 据世界书局原版重印），第 3 册，第 36 页。

2 王先慎：《韩非子集解·外储说左上》（第 11 卷），载国学整理社辑，《诸子集成》，北京：中华书局（1996 据世界书局原版重印），第 5 册，第 201 页。

3 《史记·秦始皇本纪》（第 6 卷），北京：中华书局，1982 年，第 247—248 页。

4 ［汉］高诱注：《淮南子》，载国学整理社辑，《诸子集成》，北京：中华书局（1996 据世界书局原版重印），第 7 册，第 127 页。

5 阎道衡：《永城芒山柿园发现梁国国王壁画墓》，《中原文物》1990 年 1 期；河南省文物考古研究所：《永城西汉梁国王陵与寝园》，郑州：中州古籍出版社，1996年；阎根齐主编：《芒砀山西汉梁国王墓地》，北京：文物出版社，2001 年。

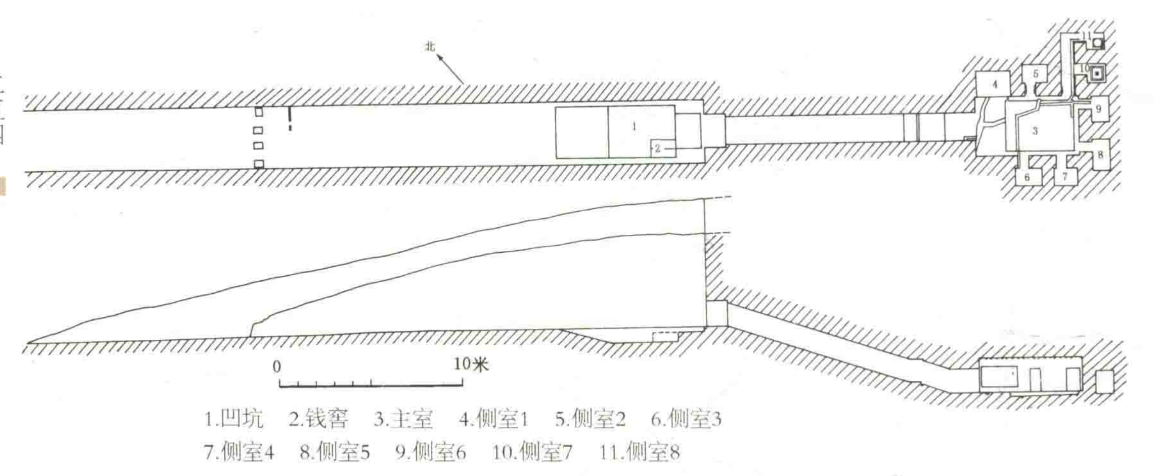


图 6-2-1 河南芒砀山柿园汉墓平、剖面图

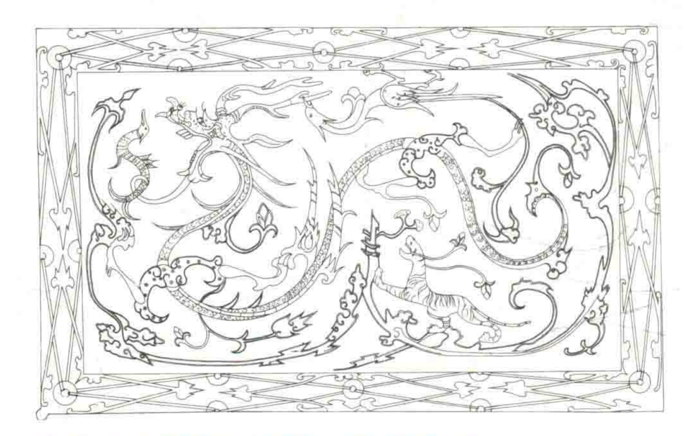


图 6-2-2 河南芒砀山柿园汉墓主室顶部壁画线图

有一白虎，头高高昂起，嘴大张，两前足向前方高抬，一前足攀一长灵芝的神树，后足踏彩云，做腾跃状。白虎拖细长尾，通身布满褐色斑纹（图1）。青龙的东侧为一朱雀，两脚站立，尖嘴张开，衔住青龙的一只长角，随龙腾跃。朱雀颈部细长，颌下两侧各生出一朵带蒂的花蕾，翅膀微展，尾巴细长，向上卷起，形成两个云朵。青龙前面有一怪兽，被龙舌所衔。怪兽鸭首，蛇身，鱼尾，背上长鳍。主室南壁和门内南侧西壁上的图像连成一片，表现力猛豹、仙山、朱鸟、神树和灵芝等内容。西壁北段仅存若干几何纹样的片段。

柿园梁王汉墓的壁画整体以红色为主调，尚楚风，整个画面描绘的都是仙界天体的景象，如虎，龙，朱雀等基本要素，体现了墓主人祈求辟邪，渴望长生不老，追求羽化升仙的极道思想。

汉武帝对长生不死的追求比秦始皇有过之而无不及。曾有学者在评价汉武帝

时说："汉武帝对神仙的向往，对方士的迷信，比秦始皇有过之而无不及……一部《史记·孝武本纪》所记全是汉武帝祭祀鬼神、迷信神仙之事……由于汉武帝在位时间长达五十余年，因此他的行为对汉代社会不能不产生巨大影响。"[1] 这种风气随着西汉以来对西王母的崇拜，达到了高峰，创造出来一个以西王母为首，众多神仙仆从左右跟随，筵席歌舞的神仙之境。

西王母的传说非常古老，她是汉代最重要的神仙之一，在汉墓壁画和画像石、画像砖中多有出现。中国古代宇宙观自战国中期至两汉发生重大变化，在这次变化中，以昆仑山为代表的仙山和以西王母为代表的仙人世界作为新的宇宙构成部分被创造出来。《山海经·西山经》："西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前，有大山，名曰昆仑之丘。"[2] 传说中，昆仑山是一座神山，它不仅是宇宙的中心，还是登天的天梯。《楚辞》描述了这座有神力的山，把它看成一个非常特殊的地方。《楚辞·天问》描写昆仑山在遥远的北方，太阳照耀不到，只有火龙在发光。它有九个门，被九头的"开明"神守护着，这些"开明"神都不会衰老。通过它的人，登上昆仑的第一个高度，就会从死亡中解脱；到达第二个高度的人能变成灵异；最后，在最高度的人就已到达了天国的入口，接近了天帝。昆仑山是宇宙的中心，是天国和尘世的连接点。昆仑的正上方是阊阖门，里面是紫色的宫殿（紫微宫），那儿居住着"太一"。这里是人死后魂的最终归宿，它首先停留在西王母的国度，然后上升到"太一"的领地。此外，昆仑山万物尽有，其中不死药、不死树、不死水均与人的长生信仰密切相关。西王母是昆仑山的主神，她掌有不死之药。在西汉中期壁画中的仙界，西王母的形象出现了。

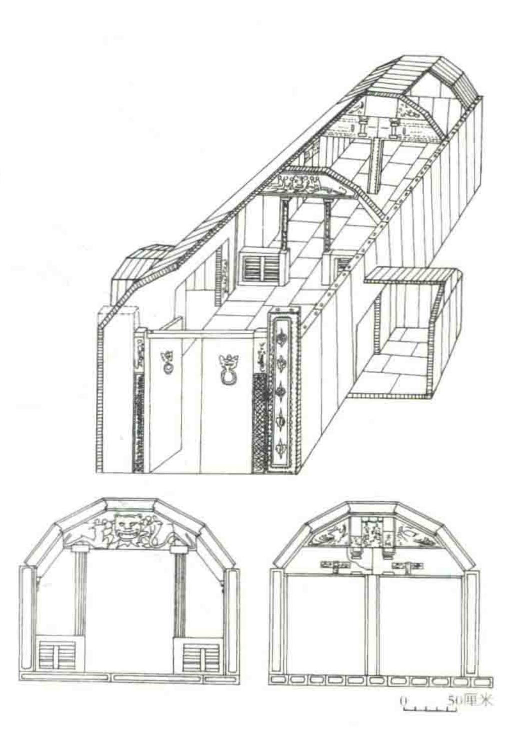


图 6-2-3　河南偃师高龙乡辛村壁画墓结构示意图

出现西王母明确形象的汉代壁画墓是 1991 年出土的偃师高龙乡新莽壁画墓[3]（图 6-2-3）。之前在卜千秋墓主室顶的仙人像，有些学者将其与西王母拉上关系，解释为西王母的侍女[4]、西王母和她的侍

1 林剑鸣等：《秦汉社会文明》，西安：西北大学出版社，1988 年，第 284 页。

2 袁珂：《山海经校注》，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 416 页。

3 洛阳市第二文物工作队：《洛阳偃师县新莽壁画墓清理简报》，《文物》，1992 年第 12 期。

4 孙作云：《洛阳西汉卜千秋墓壁画考释》，《中原文物》，1987 年特刊，收入《孙作云文集》，第 204—205 页。

从[1]或西王母本人[2]，但这些解释在学界并没有得到共识。为什么偃师高龙乡新莽壁画墓中出现的西王母形象就是无可争议的呢？主要是因为“她”具备了汉代西王母的主要特征。那么汉代西王母的主要特征又是什么呢？

西王母的形象的确定经历了一段曲折的变化，由最初的半人半兽的凶恶形象转变成一位慈祥女神。《山海经·大荒西经》载西王母：“有人，戴胜虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母。”[3]《山海经·西山经》记载：“……曰玉山，是西王母所居也。西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残。”[4]西周时就变成了帝女，周穆王曾拜见她。周穆王年少时好神仙之道，常欲使车辙马迹遍于天下。在他即位的第十七年，国力强盛起来的时候，他开始拓疆扩土，远征犬戎。他命御者造父，驾八骏之车，率七萃之士、六师之人，雄心勃勃，放臀西来，远涉流沙，越谷翻山，来到“昆仑之丘”，并西去“西王母之邦”，在瑶池与西王母相会。他向西王母赠送礼物，西王母“再拜受之”，并赋诗作答。西王母美丽温柔，与穆天子同席而宴，载歌载舞。穆天子竟为西王母的优雅风韵所倾倒，居然“乐而忘归”。到了西汉时，西王母已经完全变成了一位美丽端庄的女神了。司马相如的《大人赋》记载：“西望昆仑之轧沕洸忽兮，直径驰乎三危。排阊阖而入帝宫兮，载玉女而与之归。登阆风而遥集兮，亢乌腾而一止。低回阴山翔以纡曲兮，吾乃今目睹西王母？暠然白首，戴胜而穴处兮，亦幸有三足乌为之使。必长生若此而不死兮，虽济万世不足以喜。”[5]偃师高龙乡辛村壁画墓的门阙内描绘了一幅西王母机与众仙图（图 1-1-44）。画面上方绘帷幔，画面两边会有两柱状红云，西王母拱手端坐于左云柱端。西王母身着紫袍，批蓝肩，头戴华胜，面容丰满，身体微倾。右边云柱上站立一玉兔，玉兔鼠首、带翼，面对西王母，前面放置了一高脚杯，作捣药状。两云柱间有一跳舞状的紫色蟾蜍，其左侧有一带翼狐，疑为九尾狐。玉兔和蟾蜍常结伴出现在西王母身边，作为随从，负责为西王母捣制不死仙药。汉乐府诗《董逃行》云：“采取神药若木端，玉兔长跪捣药虾蟆丸。”[6]除蟾蜍和玉兔之外，九尾狐也是西王母的主要随从。关于九尾狐的记载，见于《山海经·西山经》：“又东三百里，曰青丘之山，其阳多玉，其阴多青。有兽焉，其状如狐而九尾，其音如婴儿，能食人，食者不蛊。”[7]这些特征，特别是戴胜端坐，并有玉兔、蟾蜍和九尾狐等神兽相伴的形象均与文献记载中的西王母的形象相吻合，并与出土的东汉画像石、画像砖上的西王母图像也很相似。

1 Loew, Michale(鲁惟一): Ways to paradise:The Chinese Quest for Immortality,rpt., Taibei:SMC PublishingInc.,1994,p103

2 Wu Hong(巫鸿):The Wu Liang Shrine:The Ideology of Early Chinese Pictorial Art, California: Stanford University Press ,1989

3 袁珂：《山海经校注》，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 416 页。

4 袁珂：《山海经校注》，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 416 页。

5 费振刚等辑校《全汉赋》，北京：北京大学出版社，1993 年，第 92 页。

6 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1983 年，第 264 页。

7 袁珂：《山海经校注》，上海：上海古籍出版社，1980 年，第 416 页。

图 6-2-4 洛阳卜千秋墓主室脊顶壁画线描图

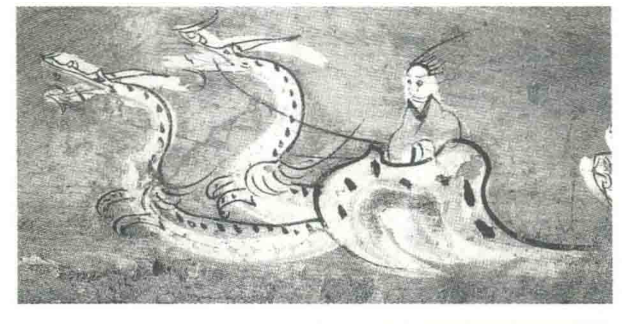
2003 年发掘的陕西定边郝滩 1 号东汉壁画墓[1]西壁中出现了西王母宴饮图。画面描绘了西王母大摆筵席，招待乘龙而来的仙人，蟾蜍捣药，瑞兽奏乐，祥龙起舞，展现出一个类似人间的筵席歌舞、群仙其乐融融的祥和世界。这样场面宏大的西王母宴饮图是在汉代壁画墓中首次发现。

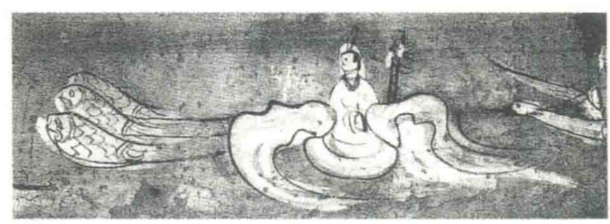
死后成仙成为汉代人对死后世界的向往和追求，人们企图通过这种办法在另一个世界“永生”，汉代出现了大量的升仙图，仙人或墓主人乘龙驭凤、羽翼仙人成为流行图像。最典型的就是发掘于 1976 年的洛阳卜千秋汉墓[2]。这座西汉墓由主室和四个耳室组成，主室用长方形空心砖砌筑，耳室用小砖券砌成，墓顶为平脊斜坡。壁画分布在脊顶、墓门内额上方、主室后壁（图 6-2-4，图 1-2-3）。墓顶平脊由 20 块砖拼成长卷式画面，绘有长 4.51 米、宽 0.32 米的墓主人卜千秋夫妇升仙图。壁画从西向东依次绘有半蛇半鱼的怪物、太阳、伏羲、乘凤乘蛇的墓主夫妇、九尾狐、蟾蜍、玉兔、仙人、白虎、朱雀、飞廉、青龙、持节羽人、月亮和女娲，中间穿插流云纹。墓主夫妇在这些神仙异兽的引领和护送下浩浩荡荡地奔向仙界，似一幅壮观的飞仙仪仗图。图像的这种结构和序列是当时人的阴阳五行思想在墓葬中的反映[3]。孙作云先生指出此墓主要表现的是升仙图[4]。在艺术方面，卜千秋墓壁画以生动、奇异著称，很好地体现了汉代美术沉雄博大的时代风格，艺术形象雄健朴厚、奔放有力[5]。贺西林在《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》一书中专门有一章节对卜千秋墓壁画进行了更为深入的探讨，在前人的研究基础上又提出了独到的见解[6]。

西安交通大学西汉壁画墓除了著名的天象图外，其后壁还绘有羽人持灵芝引

1 韩宏：《罕见东汉壁画墓出土陕西定边》，《文汇报》2004 年 1 月 12 日；国家文物局主编：《2003 年中国重要考古发现》，北京 文物出版社，2004 年；陕西省考古研究所、榆林市文物管理委员会：《陕西定边县郝滩发现东汉壁画墓》，《文物》2004 年 5 期，第 20—21 页、彩板；陕西省考古研究所：《定边县四十里铺东汉壁画墓》，《中国考古学年检》（2004 年），北京 文物出版社，2005 年，第 380 页。
2 黄明兰：《洛阳西汉卜千秋壁画墓发掘简报》，《文物》，1977 年第 6 期，第 1—12 页。
3 罗世平、廖旸：《古代壁画墓》，北京：文物出版社， 2005 年，第 19 页。
4 孙作云：《洛阳西汉卜千秋墓壁画考释》，《文物》，1977 年第 6 期，第 17—22 页。
5 陈少丰、宫大中：《洛阳西汉卜千秋墓壁画艺术》，《文物》，1977 年第 6 期，第 13—16 页。
6 贺西林：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：陕西人民美术出版社，2001 年，第 26—37 页。

导墓主升天，周围绘有祥瑞的鹿和鹤。三壁下方绘勾连云纹，其间点缀了仙鹤、天鹅、雉鸡、鹿和老虎等珍禽异兽。墓主人在羽人的指引和神兽的簇拥下去往“仙境”，而这“仙境”也可以说是“天”。“天”就是死后飞升的目的地，“天”在古人的意识之中包含着无穷的神秘力量。





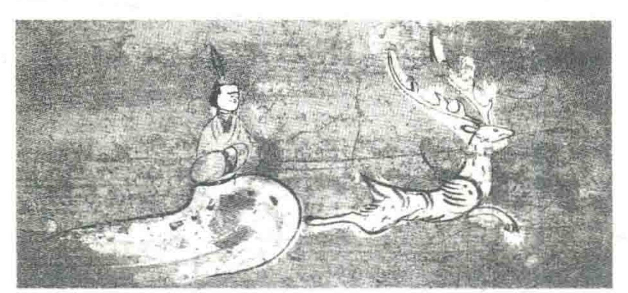


图 6-2-5　陕西靖边壁画墓后室的仿木结构与画像

2005 年发掘于陕西靖边杨桥畔东汉壁画墓中（图 6-2-5），壁画遍布四壁，绘有立柱、斗拱、木阑额等仿木结构建筑。东壁前室绘有仓廪、老子、孔子、云车升仙、仙人引路和观戏图；后室绘有流云、乘鹤仙人以及鹿车、鹤车、龟车、龙车、鸟车升仙图。西壁前室有云车、仙果、车马图，后室有祥云、乘鹤仙人以及龙车、鱼车、鹤车、虬车升仙图。东西二壁相互呼应，共同描绘了一幅声势浩大的升仙图。在这幅升仙图中，升仙的途径被详细描画出来，有各种瑞兽牵引的云车更是被着重描绘，体现着升仙途径的丰富多样。

洛阳烧沟 61 号壁画墓，这是一座夫妇合葬墓，墓的隔梁背面横梁上三块砖上绘有一组完整的墓主羽化升仙图（图 6-2-6）。中央方砖上绘半启的门，门有铺首，象征天门；门楣上有斜纹格窗，窗上有玉璧五枚，玉璧象征天，五枚玉璧则蕴含了五行观念。两侧的三角砖上都雕绘三山峰的昆仑，左侧三角形砖上为一头戴斗笠、手握御龙辔的男子乘翼龙像，右侧为一女子乘翼龙像，他们已到达天门外，天门已为他们开启，向前再跨一步就能进入天门，实现梦寐以求的升仙愿望。

洛阳浅井头墓年代略晚于卜千秋墓，墓顶壁画绘制在二十一块空心砖上。此墓坐北朝南，空心砖筑，由竖井式墓道、墓门、主室及两个耳室组成，墓顶为平脊斜坡式（图 6-2-7）。壁画绘制在脊顶和斜坡砖上，脊顶壁画长 4.52 米，宽

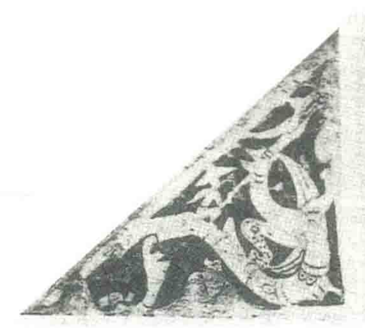
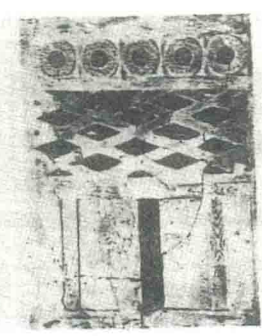
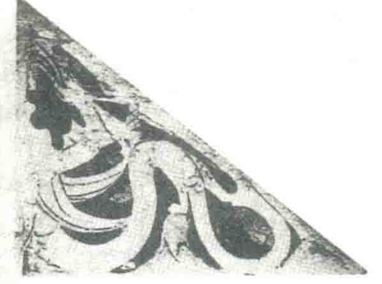
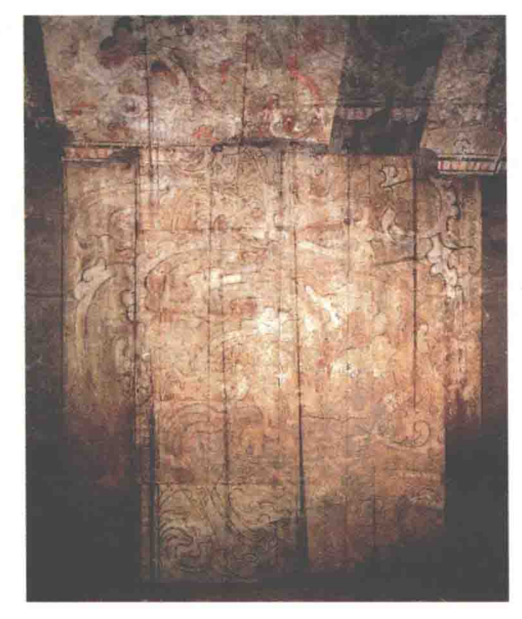




图 6-2-6　河南洛阳烧沟 61 号壁画墓天门、升龙

0.46 米。图像（图 6-2-8）由内（北）向外（南）延续，分为前后两段：前段绘有女娲，内绘蟾蜍、玉兔的月亮，蓐收（考古报告称神人），龙蛇穿壁，蟾蜍，朱雀，羽人乘龙，应龙，怪兽（考古报告称白虎）、外缘朱色并绘三角纹和圆点纹、内有展翅金乌的太阳，伏羲，朱雀，后端绘流云纹。斜坡砖上也绘有祥云。整幅画面布局紧凑，线条简练流畅，多变的流云将整个画面统一在一起。纵观此墓顶图像（图 6-2-9），可以看出明显的阴阳关系，墓顶北段表现的是西方、北方的神灵（蛇、蟾蜍、蓐收、月亮、女娲），代表阴的力量；南段表现的东方、南方的神灵（朱雀、太阳、青龙、伏羲），代表阳的力量；中间的龙蛇穿壁则寓意了阴阳交合、生命转换。图像从北向南表现了阴向阳的发展，体现了灵魂升天、生命不止的象征意义。


图 6-2-7 墓顶西侧坡脊云气图（局部）

阴阳五行是中国古代哲学的重要精神，是在人们长期观察天文、地理所得来的经验和认识的基础上产生的，从东周发展到秦汉，逐步完善成熟，影响了当时人的思维方式。阴阳相互对立而又相互联系，《庄子・田子方》记“至阴肃肃，至阳赫赫，……两者交通成和，而物生焉”[1]。阴阳相生、生生不息是古人心目中宇宙万物运转的重要依据。《吕氏春秋・大乐》记“阴阳变化，一上一下，合而成章。……天地车轮，终则复始，极则复反，莫不咸当。日月星辰，或疾或徐，日


图 6-2-8 洛阳浅井头墓墓顶图像

1 ［清］王先谦：《庄子集解》，载国学整理社辑，《诸子集成》，北京 中华书局（1996 据世界书局原版重印），第 3 册，第 138 页。



图 6-2-9 洛阳浅井头壁画墓主室平脊顶壁画局部

月不同，以尽其行。四时代兴，或暑或寒，或短或长，或柔或刚。万物所出，造于太一，化于阴阳”[1]。女娲和伏羲在汉代墓葬壁画中非常多见，大多被描绘在墓顶天体壁画的两端，而且一直都是成双成对出现的，与之相配的都有太阳和月亮，用来象征阴阳相生。卜千秋墓壁画女娲（图 1-1-39）背西面东，人身蛇尾，上身着彩衣，面容娴雅端庄，面对一轮绘有蟾蜍的月亮；伏羲背西面东，人身蛇尾，面有胡须，面对一轮绘有乌鸟的太阳，女娲和伏羲蛇尾皆有粗细相间的黑色环纹，尾部上扬，末端为鱼尾状。月亮和太阳四周都有火焰状纹饰，用以形容光芒四射，全图用粉、红、黑三色绘成的流云装饰，结构紧密，华丽而不失庄严。

发现于 2000 年，据考证属西汉中晚期的洛阳新安县磁涧镇西汉壁画墓[2]，因被盗墓贼严重毁坏，仅保存绘有壁画的空心砖 20 块，分 5 组，第 1 组 9 块，有双凤、月亮、女娲、龙等图案。女娲绘于第 5、6 块空心砖上，女娲人身蛇尾，黑发白衣，背部有羽翼，红色尾巴上托一轮青色圆月，月内绘有蟾蜍、奔兔和桂树。第 2 组 2 块绘有伏羲、太阳，伏羲人身蛇尾，着红衣，背部有羽翼，青色尾部上托一轮红日，日中绘乌鸟和青叶神树。

偃师高龙乡辛村新莽时期壁画墓[3]的前隔梁由上下两块梯形空心砖组成，居中绘怪物，两侧各绘一人首蛇身的形象（图 6-2-10）。怪物虎面獠牙，毛发外张，异常凶猛。怪物的左侧绘人首蛇身，面蓄胡须的男子，双手托月轮，月中生桂树；右侧绘人身蛇身，红色上衣，鬓旁有发及脖，双手托日轮，日中有金乌。考古报告和研究者都认为中间的怪物是方相氏，两侧的为羲和与常仪[4]。贺西林教授认为

1 ［汉］高诱注：《吕氏春秋》，载国学整理社辑，《诸子集成》，北京 中华书局（1996 据世界书局原版重印），第 6 册，第 127 页。

2 沈天鹰：《洛阳出土一批汉代壁画空心砖》，《文物》，2005 年第 3 期。

3 洛阳市第二文物工作队：《洛阳偃师县新莽壁画墓清理简报》，《文物》，1992 年第 12 期。

4 洛阳市第二文物工作队：《洛阳偃师县新莽壁画墓清理简报》，《文物》，1992 年第 12 期。汤池考其右侧戴冠者为东王公，左侧对应位置为西王母。（参见其论文《汉魏南北朝的墓室壁画》，《中国美术全集·绘画篇 12·墓室壁画》，文物出版社 1989 年。）信立祥则认为东王公形象不可能出现在新莽时期，并认为左侧形象当为西王母，右侧两个正面人物可能是墓主人，图像表现的是升仙的场面。黄明兰、郭引强：《洛阳汉墓壁画》，北京：文物出版社，1996 年。



图 6-2-10 偃师高龙乡辛村新莽时期壁画墓前室与中室勾栏门额上的虎首、神人托月、神人托日

方相氏两边的不是羲和与常仪，而是伏羲和女娲。只是伏羲、女娲一反常态，伏羲女娲所配的日月互换，从原来伏羲配日、女娲配月变为伏羲配月、女娲配日。贺西林先生认为：用代表阴的月匹配代表阳的伏羲，用代表阳的日匹配代表阴的女娲，“即大阴之神和大阳之精、大阳之神和大阴之精的匹配，赋予了阴阳观念以新的内涵。这种阴阳之主和阴阳之精相互错位和替换，既蕴涵着阴、阳两种强大力量的交合，同时还象征着宇宙万物的平衡与协调。”[1] 此种情况还出现于年代稍晚的洛阳北郊东汉壁画墓[2]中。

女娲是中国神话中一位古老的神，关于她的传说有两个：一是创造人类，二是炼石补天，这两个传说流传甚广。女娲创造了人类。《淮南子》《风俗通义》等文献记录了女娲用黄土造人，一开始用手制作，后来忙不过来就在泥中引绳造人的传说。女娲除了创造了人类之外，还能够化生万物。屈原在《楚辞·天问》中问：“女娲有体，孰制匠之？”，王逸注释：“女娲人头蛇身，一日七十二化，其体如此，谁所制匠而图之乎？”[3]《淮南子·说林》：“黄帝生阴阳，上骈生耳目，桑林生臂手，此娲所以七十化也。”[4] 这是说女娲有七十种变化。

关于女娲的另一项功绩就是炼石补天。《淮南子览·览冥训》记载：“往古之时，四极废，九州裂。天不兼覆，地不周载。火爁炎而不灭，水浩洋而不息。猛兽食颛民，鸷鹰攫老弱。于是，女娲炼五色石，以补苍天；断鳌足，以立四极；杀黑龙，以济冀州；积芦灰，以止淫水。苍天补，四极正；淫水涸，冀州平；狡虫死，颛民生；背方州，抱圆天。”[5] 从这段记载之中可以看到女娲在世界将要毁灭时采取了一系列措施将其拯救。

伏羲又称宓羲、庖牺、包牺、伏戏，亦称牺皇、皇羲、太昊等，是传说中三皇之一。古代文献记载中伏羲率领百姓从事生产活动，并有许多发明创造，如创立了八卦。《史记·自序》：“伏羲至纯厚，作《易·八卦》。尧舜之盛，《尚书》载之，礼乐作焉。汤武之隆，诗人歌之。《春秋》采善贬恶，推三代之德，褒周室，非独刺讥而已也。”[6]《白虎通义·卷八》：“伏羲作八卦何？伏羲始王天下，未有前圣法度，故仰则观象于天，俯则察法于地，观鸟兽之文与地之宜。近取诸

1 贺西林：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，陕西：陕西人民美术出版社，2001 年，第 63 页。

2 洛阳市文物工作队：《河南洛阳北郊东汉壁画墓》，《考古》，1991 年第 8 期。

3 ［汉］王逸注，［宋］洪兴祖补注《楚辞章句补注》，吉林：吉林人民出版社，1999 年。

4 ［汉］高诱注《淮南子》，国学社整理《诸子集成》（第七册），北京：中华书局，1954 年。

5 ［汉］高诱注《淮南子》，国学社整理《诸子集成》（第七册），北京：中华书局，1954 年。

6 ［汉］司马迁：《史记·自序》（卷五十五），北京：中华书局，1959 年。

物，于是始作八卦，以通神明之德，以象万物之情也。” 由此可见，伏羲在生产劳动中上观天文、下观地理鸟兽而创造了八卦，以通神明、象万物。伏羲根据天圆地方等自然现象创作了古琴并谱写了琴曲。《世本·作篇》载：“伏羲氏削桐为琴，面圆法天，底平地，龙池八寸同把风，凤池四寸合四气。琴长三尺六寸，象三百六十日。广六寸，象合。前广後狭，象尊也。上圆下方，法天地也。五弦象五行，大弦为君，小弦为臣，武加二弦，以合君臣之恩。”此外，伏羲还完善了婚姻制度，《世本·作篇》载：“伏羲制以俪皮嫁娶之礼。”[1]

值得注意的是在汉代之前的文献典籍记载中女娲无论是造人还是补天，都是一个独立的形象；伏羲在古人心目中是发明工具，制定纲常伦理的英雄，也是单独出现的，都不是像汉代壁画墓描绘的那样是成双成对地出现，由此我们也许可以推断伏羲女娲的结合是汉代人在阴阳五行哲学的基础上创造的代表阴阳轮回的形象。

与伏羲女娲类似的阴阳配还有西王母和东王公。《穆天子传》中讲到周穆王西征之时遇西王母，与之对话互答，汉代人据此创造了一个与西王母对偶的神——东王公，这在汉代画像石墓中多有发现。陈履生先生在《汉画主神研究中》认为这是因随着汉代社会发展人们为了追求心理上的平衡，希望神和世俗中的人一样有配偶关系，所以才出现了对偶神，这种对偶关系是神话朝世俗方向发展的结果。

有关东王公的情况，两汉以前各书未见，仅从东汉纪年铜镜中见到他的简单图像和铭文。年代早的东汉和帝元兴元年 (105 年) 环状乳神兽镜上有“寿如东王公西王母”，其他几面铜镜均是桓、灵之物。东王公图像多出现于东汉晚期墓，形象与西王母没有太大不同，有时我们根据面部有无胡须，东王公在东，西王母在西加以区分。壁画、画像石西王母、东王公大多有众多羽人，神人侍者，握有“不死之药”。 这种现象还有一个典型的例子就是嫦娥与后羿，嫦娥本以月神常羲为原型，同后羿并没有多大联系，但随着汉代阴阳思想和神话世俗化的影响也以对偶神的形式出现了。

第三节　驱邪逐疫和御凶

除了表现天界和升仙的图像外， 汉代墓室壁画中还有保存了一些驱邪逐疫和御凶的场面。汉代人对天界、仙界的十分向往，对天界、仙界的神灵也十分敬畏，但对阴曹地府的恶灵则避而远之。驱邪逐疫和御凶图像的作用就是在墓葬中为逝者守卫，免受鬼怪邪灵的骚扰。

河南卜千秋墓中主室后山墙上方的梯形壁画中（图 6-3-1），绘有一人身猪首的怪物，圆目大耳，身着紫衣红群，赤膊裸足，孔武有力，下方还绘有青龙与白虎。孙作云考证此怪物是方相氏，贺西林则认为是西方神蓐收。蓐收是秋神、金神，也是西方主刑杀之神，形象狞厉可怖。方相氏则来源于古代傩文化与驱邪逐疫的观念。《周礼·夏官·方相氏》记载：“方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，率百隶而时傩，以索室殴疫。”阮元校注曰：“蒙，冒也，冒

1 ［汉］宋衷注，［清］秦嘉汉等辑：《世本八种》，上海：商务印书馆，1957 年。

熊皮者以惊驱疫疠之鬼，如今魌头也，时难作方相氏，以难却凶也。”[1]

傩仪，是古代重要的祭祀活动，其目的是为了驱鬼辟邪。这种仪式源于原始社会的人与兽斗的舞蹈，甘肃马家窑出土的一件彩陶盆上描绘了傩仪的画面，画中人们穿兽皮，戴面具，模仿野兽的动作而舞蹈。到了西周时期，确立了傩祭，周人专设官职定期举行傩仪。方相氏是傩祭中打鬼的头目，大傩仪式进行时要穿兽皮、戴面具，装扮成熊的样子，目的就是为了惊吓和驱逐恶灵和恶鬼，保护百姓，汉代墓室壁画中绘制这一形象的目的和西周时期是基本相似的，都是为了保护墓主和墓葬。

洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓[2]后室后山墙（图 6）绘一个熊首人身着衣的怪兽和八个人物食肉饮酒的场面。画面为梯形，背景绘连绵的山峦，共绘八人和一个怪物。从右起第一人黑发红面，紫衣赭裤，脚穿黑靴，左手执长叉，右手抚首，两腿分开，身体前倾，目视前方。第二人与第一人装束相仿，袖口为红色，手持长叉挑一块肉在火炉上烤，此人背后有挂着大块红肉和牛头的铁钩，第三人装束和前两人略同，盘腿坐于地上，左手撑地，掌内握有匕首，右手持杯。第四人面左右望，姿态与第三人相仿，紫边红衣。第五人着紫色上衣，白色长裤，脚穿黑靴，袖手面左而立。第六为熊首人身的怪物，圆目獠牙，遍体生毛，四肢粗壮，左手执长柄武器，右手持酒杯，蹲踞而坐。第



a 大耳猪头怪兽



b 龙



c 虎图像

图 6-3-1　河南洛阳卜千秋墓后壁上额山墙的动物图像

1 ［清］阮元校注：《十三经经疏·周礼注疏》，北京：中华书局，1980 年，第一册，851 页。

2 河南省文化局文物工作队：《洛阳西汉壁画墓发掘报告》，《考古学报》1964 年第 1 期。

七人身着紫衣白裤，袖手面右而立，嘴上无须，发髻及肩，疑为女性。第八人穿红衣白裤，双手执长柄武器于胸前，面右而立。第九人着紫衣白裤，秃顶圆眼，眉须上翘，右手持刃，左手叉腰，面目凶恶。画面上部用白粉写了“恐、恐、恐”三个字。


图 6-3-2 河南洛阳烧沟 61 号壁画墓梯形隔墙正面画像

前堂与后室的隔梁上有一组图像（图 6-3-2），中间方砖上绘墓主升仙图，隔梁正面的横梁上方以透雕加彩绘的方式绘傩仪图一幅。长方形方砖画面以上身裸露下身穿红裙的大怪物为中心，怪物两臂各立一人，都双手托盘状物。方砖上端中间为一朱雀，左边为白虎，右边为青龙。砖的上端两角左边是蟾蜍，右边是枭羊。怪物的正上方有一穿红裙，面容狰狞的人，右边有一熊。两侧的等腰三角形各绘黑熊、天马和悬挂的玉璧。孙作云认为这组图像表现的就是驱邪打鬼的大傩仪式，中间的大怪物是方相氏。方相氏在先秦时期是主持傩仪的官职，傩仪则变成为宫廷的官方活动，这种活动一直持续到汉代，并有所发展。《续汉书·礼仪志·大傩》记载：“先腊一日，大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二以下，百二十人为侲子，皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。……因作方相与十二兽舞。嚾呼，周遍前后省三过、持炬火，送疫出端门；门外驺骑传炬出宫，司马阙门门外五营骑士传火弃雒水中。百官官府各以木面兽能为傩人师讫，设桃梗，郁櫑、苇茭毕，执事陛者罢。苇戟、桃杖以赐公、卿、将军、特侯、诸侯云。”[1] 可见汉代的傩仪，依然有固定的时间和复杂的流程，参与的人也不在少数，足见汉人对傩仪的重视。傩仪的重要职责就是“索室殴疫”，即在宫室之间搜索，将疫病邪恶都赶走，发展到汉代，这种职责依然保留，而且添加了“逐恶鬼”的功能。汉代盛行祥瑞灾异说，统治者不希望自己的宫殿内出现凶兆，所以大兴傩仪，加之此事可以去除疫病。汉代傩仪活动出现在墓葬中是配合了汉代人驱鬼升仙的生死观和丧葬习俗的，在葬仪中成为了很常见的打鬼活动[2]。从壁画内容来看，方相氏已经成为专门驱邪消灾的神祇，而不仅仅是一个仪式的主角，这就解释了为什么方相氏会单独出现在壁画之中，而没有与之相配的傩仪。方相氏驱鬼辟邪的作用使之成为墓中的镇守者，保护墓主和墓葬。

洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓的墓门内上额（图 6-3-3）彩绘高浮雕羊头、右侧有一棵大树，树枝上挂红衣，树上有一黑色飞年，下面有一裸身女子，羊头下方绘有翼猛虎欲吞噬裸女。学者普遍认为该图表现的是“虎吃旱魃”。虎在古人心目中既是令人害怕的猛兽，但又因它的威猛而被赋予了能够驱鬼辟邪，有吞噬邪

1 ［南朝宋］范晔撰，李贤等注《后汉书·礼仪志·大傩》，北京：中华书局，1996 年，3127—3128 页。
2 黄佩贤：《汉代墓室壁画研究》，北京：文物出版社，2008 年，260 页。

魅的能力，尤其是长双翼的神虎。《论衡·解除篇》记载“龙虎猛神，天之正鬼也。飞尸流凶，不敢妄集。”[1]偃师高龙乡辛村新莽壁画墓前室与中室间的勾栏上梯形门额中央也绘了虎首，目瞪竖耳，利齿盆口，颈后有如翼的鬃毛，异常凶猛。



图6-3-3 河南洛阳烧沟61号壁画墓墓门内额羊头、虎、女子、树木图像

除了有方相氏和威武的怪物来镇守墓葬、保护墓主之外，汉代壁画墓中还绘有具有威慑性的门神图像。洛阳北郊石油站壁画墓前室至中室的甬道两壁绘两个男子形象。东壁者载冠穿衣、唇厚齿齐、胡须前翘、大袖翻掀。西壁者广额长面、顶束圆髻、目瞪眉短、相貌凶悍。发掘报告认为这两位是具有制服恶鬼神力的门神——神荼和郁垒。贺西林则认为它们与河南洛阳金谷园新莽壁画墓甬道左壁的挥剑“门奴名□”相近，判断其为门奴或门吏[2]。汉代壁画墓中的一些持兵器的门吏或侍卫图像一般都置于墓门附近，也有部分置于墓壁的，他们都具备驱邪逐疫、保护墓主的功能，例如河南新安县铁塔山壁画墓[3]、河南荥阳王村乡苌村壁画墓[4]、山西夏县王村壁画墓[5]、辽阳棒台子屯1、2号墓[6]、内蒙古鄂托克凤凰山1号壁画墓[7]，等等。与汉代壁画墓相比，汉画像石、画像砖墓中保存了更丰富多样的驱邪逐疫和御凶的图像，图像的形式也可以相对清晰地将方相氏在傩祭仪式中以半人半凶的装扮打鬼的场景再现，更加清楚地将故事性或观念性的场面与情节表现出来。

1 王充：《论衡·解除篇》，载国学整理社辑，《诸子集成》，北京：中华书局（1996据世界书局原版重印），第7册，第245页。
2 贺西林：《古墓丹青—汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：陕西人民美术出版社，2001年，第66页。
3 洛阳市文物队：《河南新安县铁塔山汉墓发掘报告》，《文物》2002年5期，33—38页。
4 郑州市文物考古研究所、荥阳市文物保管所：《河南荥阳苌村汉代壁画墓调查》，《文物》，1996年3期。
5 山西省考古研究所等：《山西夏县王村东汉壁画墓》，《文物》1994年8期，34—36页。
6 李文信：《辽阳发现的三座壁画古墓》，《文物参考资料》，1955年5期，15—28页。王增新：《辽阳棒台屯2号壁画墓》，《考古》19601期，20—23页。
7 王大方、杨泽蒙：《鄂托克清理三座东汉壁画墓》，《中国文物报》1999年12月19日；内蒙古文物考古研究所编：《内蒙古中南部汉代墓葬》，北京：中国大百科全书出版社，1998年，第161—175页。

第四节 历史故事和人物

汉代人有意识地将墓室看作一个完整的宇宙模型来布置[1]。天象图、神仙祥瑞、升仙图一般都绘于墓室顶部，表现墓主现世生活和生平威仪的图像则被描绘在前、中、后室或耳室墓壁的下部位置，在两者之间的中部则描绘了历史故事和人物，它们一般都被绘置于天象图、神仙祥瑞、升仙图与驱邪逐疫图像之下，现世生活之上。这类历史故事图像通常是反映了汉代以古代帝王、忠臣、孝子、义士等历史人物为道德典范。汉代从汉初的文帝、景帝的"无为而治"到汉武帝采纳董仲舒的建议，独尊儒术。董仲舒把诸子百家中的道家、阴阳五行家的思想糅合到儒家思想中，加以改造形成具有时代特色的儒学体系，提出了"春秋大一统"和"罢黜百家，独尊儒术"主张，并针对加强君权需要，宣扬"君权神授"，提出"天人合一"和"天人感应"学说，以及针对为人处世标准，提出"三纲五常"，以"忠孝节义"作为人格道德评判标准。

东汉王延寿的《鲁灵光殿赋》记载"图画天地，品类群生，杂物奇怪，山海神灵，写载其状，托之丹青，千变万化，事各缪形，随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。"[2]杂物奇怪、山神海灵等等，是升仙思想的产物，忠臣孝子、烈士贞女之类的图像，目的则在于恶以诫世，善以示后。很可惜的是当时的宫殿、宗庙、祠堂已多不可见，其中的绘画我们更是无缘一见，但我们能够从出土的汉代壁画墓和画像石、画像砖墓中看到一些存留。历史故事和人物这类图像在汉代画像石墓中比较多见，在壁画墓中则只有数例。

汉代壁画墓中表现历史故事或人物的壁画很少，比较具代表性的就是前文提到过的河南洛阳烧沟 61 号壁画墓。墓室内隔墙下方横长条形壁面（图 6-3-2）就绘制了一幅历史故事，画面绘有山峦、放有 2 个桃子的盘案、戴冠持节的人物、戴冠的矮人、老人、童子和多名武士等。目前学者多认为画面右方的 8 人和 2 桃讲述的"二桃杀三士"故事，但对画面左方的 5 人则有不同解释[3]。墓内后室后壁梯形画面上傩仪图，有学者也认为表现的是历史故事[4]。

陕西靖边杨桥畔 1 号东汉壁画墓墓室西壁上方（图 6-4-1）描绘了一组人物，

1 赵超：《式、穹窿顶墓室与覆斗形墓志——兼谈古代墓葬中"象天地"的思想》，《文物》1999 年 5 期，73 页。

2［汉］王延寿《鲁灵光殿赋》，重印于萧统编、李善注 1977 年版《文选》（第 11 卷），北京：中华书局，第一册，第 515 页。

3 发掘报告认为左方画面近"吴公子季札图"。孙作云和黄明兰等认为是"孔子师项橐图"（黄明兰、郭引强：《洛阳汉墓壁画》，北京 文物出版社，1996 年，第 88 页；孙作云：《洛阳西汉壁画墓的傩仪图》，《孙作云文集》，第 197--198 页）。另外还有"周公辅成王图""赵氏孤儿"等不一样的说法。

4 郭沫若认为画面左方表现的是"鸿门宴"的故事（郭沫若：《洛阳汉墓壁画试探》，《考古学报》，1964 年第 12 期）。

东壁上方也有一组看似表现师生关系的画像。发掘简报认为前者是历史故事类题材的画像，后者描绘的可能是“孔子见老子”这一历史故事。



图 6-4-1 陕西靖边东汉壁画墓前室东壁壁画—上左历史人物，上右人物与房屋，下左墓主宴饮，下右仙人驾车

2007 年 10 月，山东省东平县老物资局院内发掘了汉代墓葬 18 座，其中包括一些较为丰富的陶器、铜器和铁器等，发现壁画的墓葬编号分别为 1 号墓、12 号墓、13 号墓。其中 1 号墓壁画最为精美，门楣、墓壁绘有宴饮、舞蹈、谒见等场面的人物形象 40 余个，色彩艳丽，生动传神。其中，一幅“拜谒图”（图 6-4-2）尤为生动，画面中三位身着黑袍者居右面左，为首一人佩剑躬身，头微扬，双手拢于胸前作行礼状，身着绿色袍服者居左面右，双目微垂，欣然受礼。很多学者从画面构图和人物动作推断，认为此壁画表现的是历史故事“孔子见老子”的场景。

内蒙古和林格尔新店子 1 号东汉壁画墓[1]中室南、北、西壁绘有多幅古代圣贤、忠臣、孝子、勇士和烈女的故事，数量达到 80 余则之多，并还附有文字榜题（图 6-4-3），可以辨识出的包括赞扬孝义的“曾参”“闵子骞”“丁兰”“孝子”等；赞扬忠义的“伍子胥”逃国、“晏子”二桃杀三士、勇士“孟贲”、“齐田稷母”等；赞扬妇节烈女的“鲁漆室女”“鲁义姑姊”“后稷母姜嫄”，周室三母“大姜”“大任”“大姒”，“秋胡子妻”“周主忠妾”“曹僖氏妻”“赵夫人义无二夫”等。这些历史故事和人物多源于春秋战国时期文献记载或口头传说的故事。东汉





图 6-4-2 山东省东平县老物资局院汉墓 老子见孔子

1 内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆:《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》,《文物》1974 年第 1 期，第 8—23 页，第 79—84 页；内蒙古自治区博物馆文物工作队:《和林格尔汉墓壁画》，北京：文物出版社，1978 年。

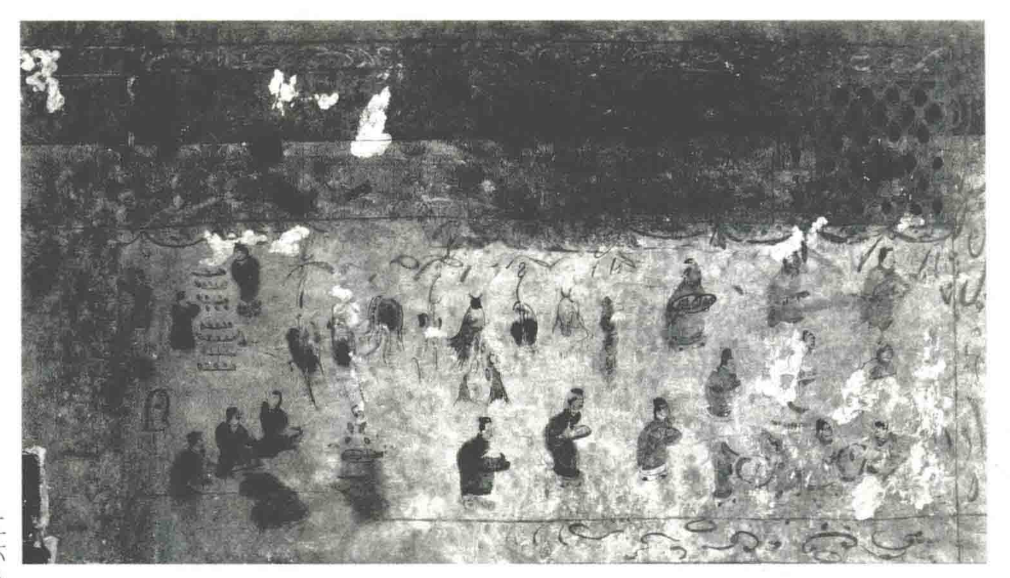


图 6-4-3 内蒙古和林格尔壁画中室北壁祥瑞与庖厨画像

明帝（公元 58–88 年在位）时“雅好图画，别立画官，诏博洽之士，班固、贾逵辈取诸经史事，命尚方工图画，谓之画赞”[1]。由此可知，东汉时期的历史故事和人物画，多是经过官方的整理和改造，形成了特定的内容和图式。从考古资料看，无论是内蒙古和林格尔壁画墓还是汉代画像石上的“孔子见老子图”都描绘出两位形貌庄重的圣贤身穿袍服，一个恭敬躬身向另外一位问礼。内蒙古和林格尔壁画墓、河南洛阳烧沟 61 号壁画墓还有山东嘉祥县武氏祠[2]的“二桃杀三士”都描绘出 3 个持武器的武士，其中之一伸手拿取放在盘案或豆之类的盛器中的两个桃子；各地出土的汉画像石中的“荆轲刺秦王”的图像也都是重点描绘荆轲持匕首行刺秦王，秦王惊慌失措的情节，画中也描绘出荆轲带来盛樊於期人头的箱子以及显得惊慌失措的秦舞阳等。

贺西林在《古墓丹青》一书中提到：“壁画墓可以说就是一个人造的宇宙，它不仅仿造了家居生活，同时还描绘了天象景致。……首先，它是作为一种永恒的象征。墓主之灵魂只有被置于恒常不变的宇宙自然中，才能体现出其不朽。其次，它是一种生命动力和源泉的象征。……再次，它是作为一种秩序的象征。只有在天所赐予的这种阴阳调和、四时顺畅、五方咸宁的和谐环境中，墓主之魂才能飞升天堂，墓主之魄才能安居乐业。除了非常明确的宇宙天象图外，天人相应思想还鲜明地体现在墓室壁画的祥瑞图，并隐含于古代先贤、孝子烈女等反映儒家伦理道德的历史故事画面的背后。”[3]我们可以这样理解上段话为：墓室中画古代先贤、孝子烈女等故事是因为这些故事反映了儒家的伦理道德，通过这些故事共同构建了符合儒家世界观和历史观的人伦秩序。伦常与天理相对应，上为天理，下为伦常，二者异质同构，互相交感。一方面，伦常是天理在地上的映射；另一方面，人间统治的有序和人的孝行可以上达于天，引发祥瑞现象的出现，印证了董

---

1 张彦远撰《历代名画记·述古之秘画珍图》（第 3 卷），载于安澜编，《画史丛书》，上海：上海人民美术出版社，1962 年，第 1 册，《历代名画记》第 56 页。

2 蒋英炬、吴文祺：《汉武梁祠画像配置考》，《考古学报》，1981 年 2 期。

3 贺西林：《古墓丹青—汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：陕西人民美术出版社，2001 年，第 131 页。

仲舒在《春秋繁露·立元神》“天、地、人，万物之本也。天生之，地养之，人成之。天生之一孝悌，地养之以衣食，人成之以礼乐，三者相为手足，合以成礼，不可一无也”[1]提倡的天人相应。在解释汉代墓室壁画所表现的主题和题材的时候，要将它们与中国人的传统观念相联系，因为它们的灵感都来自于当时的历史和神话传说。我们必须紧密联系当时的观念和当地的传统来理解它们，切不可将其从培育它们的文化土壤里分离出来。

汉代壁画墓中有些图像的意义，世人可能再也无法知道。历史无情，把很多记忆永久地带入黑暗的寂灭，然而，只要我们认真地读、仔细地看，曾经的一切也许会通过这些壁画图像慢慢展现在我们的面前，宿白先生曾说过“我们守着宝要识宝”，它们值得我们去珍惜和赞美。

1 [汉]董仲舒撰，凌曙注1937年版《春秋繁露》(第15卷)，上海：上海商务印书馆，下册，230页。

结语：
墓室壁画与物质文化

物质文化，应当理解为以物质为载体的文化，包括关于有形之物：生物和非生物，自然物和人造物的知识、制度、伦理、习俗等，是人在物质世界中的生活形式。看待物质文化，不仅要看到物体本身，更要观察物体存在的语境，物与其制造者、使用者、消费者的关系[1]。墓室壁画，一方面是对物及其存在语境的描述；另一方面本身也是文化的产物，其产生与其制作者、使用者和消费者有着不可分割的关系。

《吕氏春秋·仲夏纪》言："万物所出，造于太一，化于阴阳。"注曰："造，始也；太一，道也；阴阳，化成万物者也。"[2]物质世界被视为宇宙法则的表象。这种观念，在公元前2000年时，已经普遍存在于人类社会的信仰中[3]。汉代人把对物的创造，视为"道"的表现。当人们用图像塑造形象时，会自觉或不自觉地将心目中的理念表现出来。

墓室壁画本身作为一种人造之物，受到图像制作的传统，及背后的动机意图影响。西汉早期的墓室壁画从图像到风格都带有其他丧葬绘画的痕迹，明显地表现出对于其他传统艺术的借鉴与挪用[4]。早期墓室壁画多装饰性图案，可能与建筑壁画的装饰有关。又多出现"升仙"主题的图像，反映了西汉早期的神仙信仰。汉代人"事死如事生"，横穴墓的普遍使用，表明以诸王墓葬为首的墓室营造有着第宅化的倾向[5]。后来神秘色彩渐退，描述现实生活的图像渐多，将生人世界的舒适享受、煊赫排场、为官荣耀等都带入墓葬。墓室壁画中，出现墓主人生前起

---

1 ［英］罗兰：《器物之用——物质性的人类学探究》，汤芸、张力生译，《民族学刊》，2015年第6期，第1—6页，第93—95页。

2 许维遹：《吕氏春秋集释》，卷五，北京：中华书局，2009年，第108页。

3 Appadurai, A. (ed.), The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

4 贺西林：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：陕西人民美术出版社，2001年，第17页。

5 "第宅化"的概念详见俞伟超：《汉代诸王与列侯墓葬的形制分析——兼论"周制""汉制"与"晋制"的三阶段性》，《中国考古学会第一次年会论文集》，北京：文物出版社，1979年，第332—337页。墓葬形制从竖穴"椁墓"向横穴"室墓"演变详见黄晓芬：《汉墓的考古学研究》，长沙：岳麓书社，2005，第70—95页。

居出行等现实场景的反映，以期墓主在地下仍延续其尘世间优越的生活[1]。

学界多将墓室比作墓主死后的家宅，墓室壁画就是对他死后生活的描绘。将壁画作为物质世界的表现，会发现壁画的空间是超越墓室的墙壁的。从墓室构造来说，墓室顶部应该代表阴宅的屋顶，但在画上天象图之后，屋顶就变成了遥远而广阔的苍穹。壁上的车马出行、田庄城邑、狩猎劳作等内容，反映的也不是第宅中的景象。墓室壁画反映了人们对于宇宙、历史、社会以及生命的观念，以具象的方式表现了死后世界中的人及其生活。

绘制壁画的工匠将对墓主生活的想象描绘在墙壁上，而墓主通过对图像的吸纳（sublation）据有图像中的生活[2]。在壁画设计中，墓主感知图像存在的方式，应是拟于观看行为来构想的。图像以现实景象为基础，表现死后世界的面貌。

因为壁画中的死后世界，是依据现实构想的，汉墓壁画的图像见证了物质文化的时代性。不同时期的墓室壁画内容，分别反映了特定时代的物质生活。两汉期间，人们的物质生活有着极大的改变，因此汉墓壁画的题材内容有着较大的差异。但汉墓壁画中，具体事物形态的描绘并不突出。张彦远提出："详辨古今之物，商较土风之宜，指事绘形，可验时代。"[3]也注意到画家往往无法详审各时代的衣冠服饰或者居室器用。对物质时代性的反映，更多地体现在整个画面所展现的生活中。墓室壁画着重描绘了人们生活的情境，从而塑造出人们观念中生活应有的模样。例如，随着田庄经济的兴盛，田庄图像出现在多座壁画墓中，显示田庄成为富裕生活的象征。

但是壁画并不是现实的"截图"，在图像表现的过程中经过了复杂的艺术加工。因此，必须将壁画与现实详加比较，才能知道图像如何表现现实，以及表现了现实中的哪些部分。生者的世界包罗万象，对地下世界的"设计"只能是有选择的复制或模仿地上的事物，如果一种事物与当时人们对死后世界的理解无关，是不可能出现在墓葬中的[4]。墓室壁画对物质世界的反映，一定是有所取舍的。如何做出取舍，则涉及人的处境。那么墓主在世时是什么样的人，他应该拥有什么样的生活，又对死后生活有什么设想，都会影响墓室壁画题材的取舍。

《鲁灵光殿赋》中称壁画"图画天地，品类从生"，但后文中列举的壁画内容，仅涉及神怪祥瑞、历史人物等，题材的局限，显示了人对壁画题材的主动选择。宫殿本是生活场所，无须在墙上图画。鲁灵光殿的壁画着重"贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后"，认为图画应该"存教化、助人伦"[5]，代表着文化精英的理念。

---

1 孙机：《仙凡幽明之间——汉画像石与"大象其生"》，《国家博物馆馆刊》，2013年第9期，第81—117页。

2 人与物的相互关系中，主体通过客体化（objectification）的过程，在外物中显现（externalize）自我；再通过对外物的吸纳据有外显的自我。See D. Miller, Material Culture and Mass Consumption, Basil Blackwell Ltd., Oxford and New York, 1987, p. 28.

3 ［唐］张彦远：《历代名画记》，论师资传授南北时代，俞剑华注释，上海：上海人民美术出版社，1964年，第33页。

4 郑岩：《关于墓葬壁画起源问题的思考——以河南永城柿园汉墓为中心》，2005年第5期，第56—160页。

5 ［唐］张彦远：《历代名画记》，叙画之源流，俞剑华注释，上海：上海人民美术出版社，1964年，第1页。

墓室壁画用模仿现实的图像，塑造墓主死后应有的生活，意味着人们有意地将物质世界的万千景象重新整理，转变成合乎理想的模样[1]。一个社会的政治、经济、文化和习俗，决定了特定群体有着共同理想和追求。基于群体的共同追求，壁画中出现了许多具有共性的图像，如车马出行、乐舞宴饮。但是，人群是社会中一个个小的集合。时间、地域、身份和等级等，将人分为不同的群体，而每个群体都有自身的特点，因而不同时代、地域和不同身份的墓葬中，图像的内容也有所不同。

墓葬图像的很多特点，是在时代和地域的共同影响下形成的[2]。时代、地域之余，等级也是影响墓葬图像的一个重要因素。除河南永城柿园汉墓外，汉代墓室壁画的墓主多为中下层官吏和富裕地主，这个群体的死后观距离官方的信仰体系和制度有一定距离，比较多地反映出对享乐、财富和官职的追求[3]。

除了对群体追求的反映，墓室壁画中还有一些个性化的设计，往往表现为个性化的壁画内容。例如和林格尔小板申壁画墓，就用图像展现了墓主的经历。尽管图像的形式风格与壁画表现的传统有着密切的联系，但内容实属"私人订制"。

目前发现的汉代壁画墓结构和壁画内容各不相同，死后世界的构想尚未固定，没有严格的教条，不免包含许多个人的期望，陕西旬邑百子村汉墓壁画中的"射爵射侯图"就可能包含了赞助人对自己前途的愿景[4]。不少墓葬图像中存在"僭越"现象，表现了超出墓主应有的物质生活，这不仅是对物品的贪婪，还包含了对物质生活代表的更高身份的期冀。

此外，壁画的细节中，也偶有不同寻常的表现，如河南偃师高龙乡辛村汉墓出土的醉酒图，将现实社会中稍嫌失态的一面表现出来。这一具有创造性的细节，也许出于宴饮就当无醉不欢的想法。墓室壁画的图像，游于流行和个性之间。

现代人类学家发现，物质不仅仅是对观念的表现，物质生活对社会秩序的建立有很大的作用。不仅仅是"天子九鼎""吉礼衣红"这样标志性的规则，而且涉及整个社会中，人的生活所呈现的物质形式。墓室壁画更多地反映了风俗，而非制度。风俗中的物质性划定了社会群体的边界，因此从人们的物质生活中，可以更多地了解其身份。决定哪些东西要画进壁画，用什么样的方式表现，与他们对其社会身份的认知有着密不可分的关系。

墓室壁画给死后世界的构想赋予了物质化的形式，这个形式与现世的物质文化有关联，又有所区别。墓室壁画的图像并不是完全地再现生活景象，而是通过沟通生活的物质性与精神性，参与到对生活的塑造中来。研究墓室壁画描绘的世界，不仅是验证当时物质文化之面貌，更是为了通过这些图像去了解当时人所构想的死后世界的物质形式，以及人们对这种构想的占有方式，从而反观现世物质文化的方方面面，对于特定群体的意义。

---

1 人有一种将物质世界按照观念重塑的能力，see D. Miller, Materiality: An Introduction, in D. Miller, Marteriality, with other contributors, Duke University Press, 2005, p. 8.

2 贺西林：《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：陕西人民美术出版社，2001 年，第 12—101 页。

3 王小洋：《中国墓室绘画研究》，上海：上海大学出版社，2010 年，第 79—94 页。

4 郑岩：《一千八百年前的画展——陕西旬邑县百子村东汉墓细读》，《中国书画》，2004 年第 4 期，第 54—59 页。

